# CAHIERS DU CINÉMA



105 ★ REVUE MENSUELLE DE CINÉMA ● MARS 1960 ★ 105

NOTRE COUVERTURE



Alexandra Stewart et Marcello Pagliero dans **LE BEL AGE**, de Pierre Kast **(Columbia)**.

---

**La mort de Jacques Becker frappe en plein cœur tout le cinéma français. L'admiration que nous avions pour lui n'avait cessé de croître au cours de longues années d'amitiés; celle qu'il nous manifesta dès nos débuts avait été infiniment précieuse. Nous nous efforcerons dans notre prochain numéro d'évoquer une œuvre qui a marqué tout le cinéma français d'après guerre. Que sa famille veuille bien trouver ici l'expression de notre profonde sympathie.**

---

Ne manquez pas de prendre page 48 :

**LE CONSEIL DES DIX**

# Cahiers du Cinéma

MARS 1960 TOME XVIII — N° 105

## SOMMAIRE



## Les Films



*

CAHIERS DU CINEMA, revue mensuelle de Cinéma
146, Champs-Elysées, Paris (8e) - Elysées 05-38 - *Rédacteurs en chef* . Jacques Doniol-Valcroze et Eric Rohmer.



*Katka, pomme de rainette,* de Frédéric Ermler (1926).

# ENTRETIEN AVEC FRÉDÉRIC ERMLER

## par Georges Sadoul

*Leningrad savourait le dernier dimanche de son bref été. Le soleil baignait la perspective Newski et la façade pistache du baroque Palais d'Hiver.*

*Les voitures de tourisme embouteillaient la route de Finlande qui longeait les forêts et les golfes peuplés de campeurs et de baigneurs. Après avoir visité l'endroit où Lénine vécut en 1917, caché dans une hutte de feuillage, nous avons retrouvé Gregori Kozintzev à Komarova, le Barbizon de Leningrad. Nous avons parlé longtemps de ses débuts de réalisateur et de la* Fabrique d'Acteurs excentriques *(FEKS) qu'il fonda à 17 ans, en 1922, avec Youtkevitch et Trauberg. Et nous nous sommes enquis de son voisin, Frédéric Ermler. Sa santé était heureusement meilleure. La chirurgie du cœur avait opéré un miracle. Il pourrait nous recevoir...*

*Nous avons suivi un ou deux kilomètres d'allées sableuses, bordées par les forêts de pins et les « datchas » aux murailles de bois... Un perron, une vaste véranda... Ermler n'avait pas été prévenu de notre visite. Il reposait au premier étage. Il descendit bientôt pour nous accueillir.*

*L'homme n'avait guère changé, depuis notre première rencontre à Cannes, en* 1946, *où il était venu présenter* Le Tournant décisif. *Dix ans plus tard, à Moscou, j'avais aperçu, comme en gros plan, une main qui égrenait un collier d'ambre roux. J'avais levé les yeux et reconnu le regard bleu azur, les lèvres minces, les traits fins et réguliers de Frédéric Ermler. Il devait partir le soir même pour Venise, comme juré du Festival. Il put tout juste me dire qu'il avait choisi pour thème d'un nouveau film, une phrase de Lénine :* « Toute cuisinière est capable de gouverner l'Etat. » *Son héroïne serait une ménagère, devenue l'une des dirigeantes de l'U.R.S.S., et son évolution, en trente ou quarante ans... Le projet n'aboutit pas.*

*En août* 1959, *Ermler sortait heureusement d'une longue convalescence. La vivacité de son intelligence illuminait ses yeux. Il ne paraissait pas ses soixante et un ans. Il est né le* 13 *mai* 1898 *en Lettonie. Il se trouve donc être le compatriote et l'exact contemporain de S.M. Eisenstein.*

## Cinéaste du samedi soir.

« A Rezkena, mon village natal, non loin de Riga, il n'y avait au début du siècle, ni théâtre, ni musique, ni expositions, mais seulement un petit cinéma : le *Diana*. J'avais trouvé le moyen de percer un trou dans le mur de la salle, et je ne manquais pas un film...

« Mes parents étaient terriblement pauvres. Mon père était menuisier. Après la révolution de 1905, il est parti pour l'Amérique. Un briseur de grève l'y a tué, quelque mois plus tard. Pendant la dernière guerre, toute ma famille, tous mes parents ont été massacrés par les nazis. Je suis le seul survivant des Ermler...

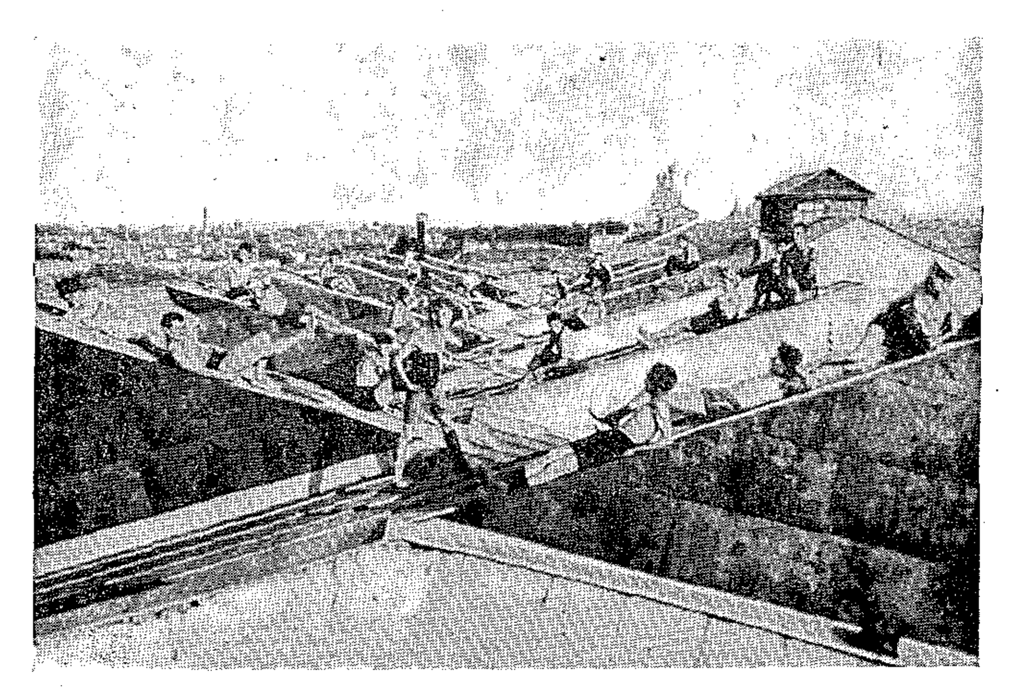
« A l'âge de dix ans un pharmacien m'a engagé comme garçon de courses. Il ne me payait pas. Mais je chapardais des pierres à briquet dans la boutique. En échange, le contrôleur du *Diana* me permettait d'entrer au cinéma. Bientôt j'ai gagné quinze roubles par an, puis vingt-cinq et même soixante-quinze. J'étais riche. J'ai pu alors acheter des billets pour aller applaudir Max Linder, Prince-Rigadin, Fatty et des « grandes artistes » comme Asta Nielsen et Francesca Bertini.

« Quand j'ai commencé à travailler chez le pharmacien, j'étais plus qu'à moitié analphabète. Je savais lire, avec difficultés; j'étais incapable de signer mon nom. J'ai appris à écrire, tout seul. Dès que j'ai su tenir une plume, je me suis mis à rédiger des scénarios. Le samedi, avec des gamins de mon âge, nous nous donnions rendez-vous dans le cimetière de Rezekna et nous mettions en scène les films que j'avais écrit... Sans caméra, bien entendu...

« Vint la guerre. En 1916, de grandes batailles se livrèrent devant Riga. Je fus mobilisé, à dix-huit ans. Après la révolution de 1917, je désertai et m'établis à Petrograd, avec l'intention d'y devenir acteur de cinéma. J'étais toujours parfaitement inculte. Nul ne m'engagea. Survinrent les journées d'Octobre... »

## Fondation du K.E.M.

*Frédéric Ermler participa aux combats révolutionnaires de Petrograd et donna en* 1919, *son adhésion au parti bolchevick. Au début de la guerre civile, il s'engagea dans l'Armée rouge. Il y combattit pendant plusieurs années.*



*Le Cordonnier de Paris* (Le bain de soleil des Komsomols) (1927).

« En 1923, je suis revenu à Petrograd. Je m'étais fabriqué de faux diplômes pour cacher ma quasi inculture, et pouvoir être inscrit à l'*Institut du cinéma* que dirigeait Naskov. J'y ai étudié pendant près de deux années. L'enseignement était médiocre. J'ai compris qu'il ne me mènerait à rien. A défaut de culture et de connaissances techniques, j'avais du moins une grande expérience de la politique, et de la vie... Et puis je passais la majeure partie de mon temps dans les livres... »

*Durant son apprentissage Ermler participa au tournage des* Partisans rouges, *film à épisodes dirigé par le vétéran* Viskousky (*mort peu après*). *En raison de son expérience politique, il avait d'autre part certaines responsabilités dans l'organisation cinématographique de Leningrad. Ce fut lui, notamment, qui permit à Kozintzev, âgé de* 19 *ans, d'entreprendre en* 1924 *avec Trauberg leur premier film* Les Aventures d'Octobrine.

« En 1924, j'ai quitté l'*Institut du cinéma* pour organiser une maitrise (Masterskaia) qui prit le nom de K.E.M. (*Maitrise du Cinéma Expérimental*). Ma grande ambition était de réussir à égaler un jour Kozintzev et Trauberg. Ils étaient plus jeunes que moi, mais ils m'impressionnaient énormément. J'avais si peur d'eux et de leur jugement que, lorsque je pus entreprendre la mise en scène de mon premier film, je me gardai bien de travailler à Leningrad. Je suis allé m'établir à Pskov, à plus de 200 kilomètres de là. Je connaissais bien cette vieille ville russe, où j'avais longtemps milité pendant la guerre civile et où j'avais conservé beaucoup d'amis. J'y ai réalisé *Les Enfants de la tempête,* sans savoir exactement les résultats que j'obtiendrais, s'il fallait agir comme cela, ou tout autrement. Mon collaborateur et coréalisateur Ioganson était un membre du KEM. Il n'était pas plus expérimenté que moi. »

*Suivant l'historien V. Vichnievski, le KEM avait été fondé à Leningrad le* 27 *avril* 1924 *par Frédéric Ermler avec Ioganson, P. Kirilov et N. Svertkov. Plus tard participèrent au*

*petit groupe les deux « frères » Vassiliev, alors monteurs et plus tard réalisateurs de* Tchapaiev. *Ioganson dirigea sept ou huit films, qui paraissent avoir été médiocres. Quant à Ermler, avant d'aborder la mise en scène avec* Les Enfants de la tempête, *il avait dirigé seul un documentaire sur la scarlatine. Dans ce film documentaire de 1.200 mètres, destiné à la lutte contre la maladie, intervenait l'actrice Taout-Korso... Terminé en 1925,* Les Enfants de la tempête *ne fut présenté qu'au début de 1927, un mois après le second long métrage d'Ermler et Ioganson :* Katka, pomme de rainette.

## Stanislawskien sans le savoir.

« Alors que je préparais mon film, un jeune acteur, nommé Nikitine, est venu me dire qu'il voulait jouer Iago, dans un film tiré d'Othello. Je lui répondis que je n'en étais pas encore arrivé au niveau de Shakespeare, mais que je pouvais lui faire interpréter un rôle de chômeur dans *Katka.* Il a revêtu de vieux vêtements, il s'est laissé pousser la barbe, et il s'est mis à mendier dans les rues de Leningrad. Je ne connaissais rien de la méthode Stanislawski; je l'avais instinctivement retrouvée. Leningrad était alors remplie de mendiants, de chômeurs, de prostituées, de trafiquants, de toxicomanes. Mon scénario se déroulait dans ces milieux si caractéristiques du début de la NEP (1). Je fus heureux quand je constatai que Nikitine était devenu un si parfait mendiant qu'on lui donnait l'aumône. On a pu penser que son personnage de vagabond dans *Katka* avait été inspiré par *Le Gosse.* Nous ne connaissions alors ni l'un ni l'autre cette œuvre de Chaplin, dont avaient seulement été projetés de très vieux films de l'époque Mack Sennett.

Dans mon film, de nombreux petits rôles ont été tenus par des non-professionnels, pris directement dans la rue. L'acteur Solovtsov devait interpréter un mauvais garçon : je l'ai mis en rapport avec les gens du milieu pour qu'il mette au point son rôle. Il était, comme tous mes principaux interprètes, un élève de Kem. Pour la réalisation, nous avons suivi le scénario de V. Léonov comme un canevas, sans plan de travail très défini. Nous avons beaucoup tourné dans les rues de la ville, avant de terminer notre film en studio, avec l'opérateur Mikhailov. Le film eut un grand succès et me consacra comme metteur en scène. »

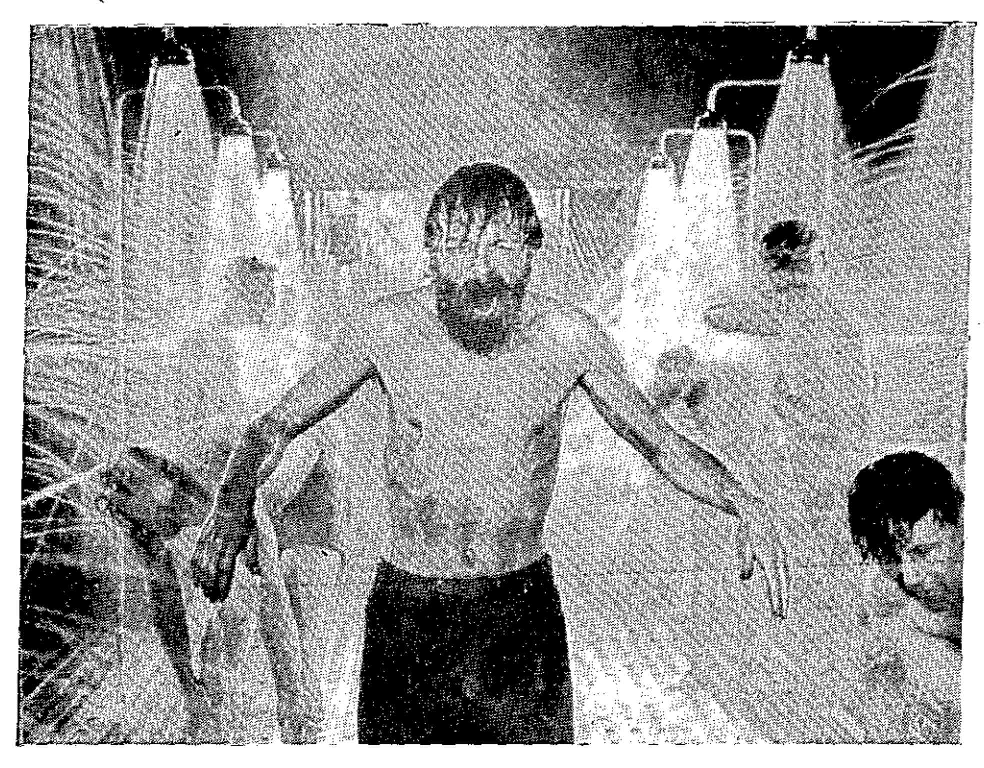
*J'avais vu à Moscou, deux jours plus tôt,* Katka, pomme de rainette *et il m'avait fait en effet penser au* Gosse. *Son héros, le chômeur, aime Katka, qui vend des pommes à la sauvette parmi la foule des camelots et des mendiants qui emplissaient alors les rues de l'ancienne capitale des tzars. Elle était enceinte et pour l'aider le chômeur faisait le guet, la prévenait de l'arrivée des policiers.*

*Toutes ces séquences de rue, pittoresques et vraies, annoncent par leur style (comme beaucoup d'autres films soviétiques de l'époque* 1925-1930) *le néo-réalisme italien de* 1945-1950. *Les décors d'intérieurs construits par Ienei, formé par le Feks sont cependant très stylisés dans leurs détails comme dans leur éclairage. L'école expressionniste allemande les a, semble-t-il, un peu influencés.*

*La vendeuse de pommes est abandonnée par son amant le bandit. Le chômeur s'occupe d'elle et de son enfant. Le bandit tue, pour la voler, une vieille logeuse et reprend, le couteau à la main, sa femme qu'il veut prostituer dans un dancing. Il est enfin puni, le chômeur et la vendeuse trouvent du travail, et peuvent s'aimer...*

*Le sujet se réduirait au mélodrame sans la vérité des caractères, sans la description aiguë de la Nep, cette difficile période où la reconstruction de l'économie s'accompagnait de spéculation et de crises.*

(1) N. E. P. (Nouvelle Politique Economique). Période de l'histoire de l'U. R .S. S. entre la fin de la guerre civile (1921) et le début des plans quinquennaux (1927-1928).



F. Nikitine dans *Un débris de l'empire* (1929).

*Sitôt après son premier essai,* Les Enfants de la tempête, *aujourd'hui perdu* (1), *Ermler s'affirmait comme un maître dans un film qui valait surtout par sa psychologie nuancée. Ce parti cinématographique rappelait un peu Poudovkine. Mais celui-ci n'avait pas encore présenté* La Mère, *alors que* Katka *était déjà terminé...*

« J'avais été très content de l'interprétation de Nikitine. Je continuai de travailler avec cet acteur. Il fut le héros de tous mes films muets. Dans *La Maison dans la Neige* (1927) il fut un musicien qui hésitait entre la bourgeoisie et la révolution. L'action se déroulait en 1919 dans Petrograd assiégée par Youdenitch, et livrée au froid, à la famine, à un horrible abandon. Ce drame psychologique avait pour centre les trois étages d'une maison entourée par les tas de neige, qu'alors on ne pouvait déblayer. Le rez-de-chaussée était occupé par une famille ouvrière, le premier par un riche spéculateur, le second par le musicien, un intellectuel balançant sur le parti à prendre. Et ces trois étages, ces trois couches sociales, réagissaient sans cesse les unes sur les autres.

« Puis est venu *Le Cordonnier de Paris,* qui se déroulait dans une petite ville provinciale, où Nikitine interprétait un savetier sourd-muet. Le sujet était strictement contemporain ; il s'agissait des questions posées dans le milieu des jeunesses communistes par l'établissement de nouvelles règles morales. J'abordais là un sujet brûlant. Le film suscita des discussions passionnées. »

(1) Les films conservés par la Cinémathèque de Léningrad ont été détruits dans la banlieue de cette ville, en 1941, pendant les batailles qui s'y livrèrent,

*Il est difficile aujourd'hui de juger ces deux films, dont il ne subsiste que deux ou trois bobines. Ils semblent pourtant avoir été de moins grandes réussites que* Katka, pomme de rainette.

## Stage philosophique.

« Après avoir terminé *Un débris de l'empire* (1929) qui devait être mon dernier film muet, j'ai jeté un regard sur ce que j'avais fait et j'ai compris que je n'avais encore rien créé qui en vaille vraiment la peine. Je ne savais rien. Je manquais de culture. Il me fallait étudier. Certes, au cinéma, Eisenstein, par l'exemple de ses films, était devenu mon premier maître. Mes premières réalisations, je les avais dirigées quasi instinctivement. Est-ce qu'il fallait les rattacher à l'expressionnisme, ou à l'impressionnisme ? Je n'en savais rien... Et puis je me suis toqué de Freud, qui m'a beaucoup impressionné. L'influence de la psychanalyse fut grande sur *Un débris de l'empire*... Ce film je l'ai revu vingt-cinq ans plus tard, à Bruxelles, en 1956. J'en étais si loin que je croyais voir le film d'un autre. Le début m'a beaucoup plu. Mais la fin j'en ai eu horreur. Je me serais giflé, de colère... J'avais voulu rythmer le mouvement des mains des travailleurs sur le refrain de l'*Internationale*. Mais j'étais bien loin d'y être parvenu... Un échec complet. »

*Il est bien vrai que la dernière bobine d'*Un débris de l'empire *(appelé aussi en France* L'Homme qui a perdu la mémoire) *est assez faible. Le reste du film est de tout premier ordre. Il est l'aboutissement, dans le muet, de ce cinéma psychologique qui fut toujours la principale préoccupation d'Ermler. Il est inutile de résumer cette œuvre admirable, bien connue en France grâce à la Cinémathèque et aux cinés-clubs... Rappelons seulement que Ermler participa à l'écriture du scénario avec Vinovgradskaia, que la photographie d'E. Schneider est remarquable, comme les décors d'Ienei et la création de Nikitine pleine de nuances et d'émotion.*

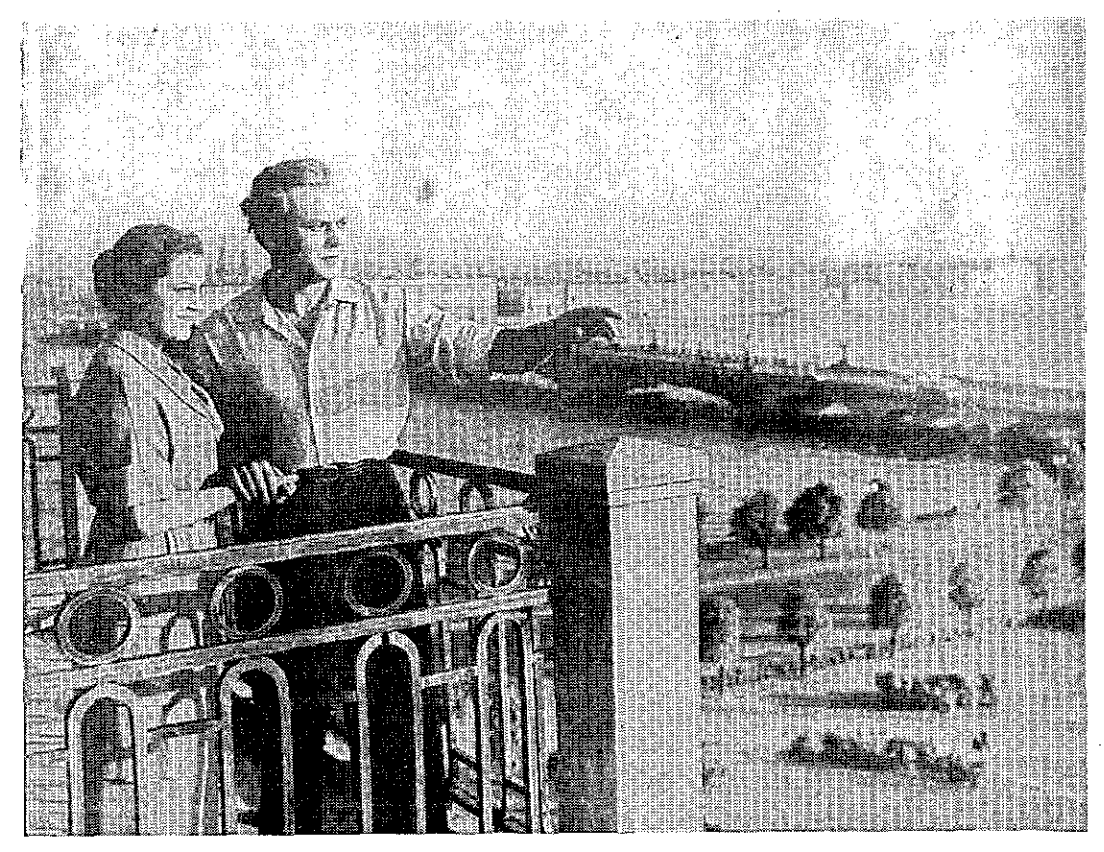
« Oui, répète Ermler, après *Un débris de l'empire* j'ai compris qu'il me restait tout à apprendre, ou presque. Je me suis inscrit à des cours organisés par l'Académie communiste, et pendant deux ans je me suis plongé dans l'étude de la philosophie. Après quoi j'ai estimé commencer à comprendre un peu quelque chose. J'ai réalisé, avec Serge Youtkevitch *Contre plan*. Ce n'était pas encore la bonne voie... Puis Les *Paysans, Le Grand Citoyen*, la guerre, *Camarade P.* (*Elle défend sa patrie*), *Le Tournant décisif*... En 1949, j'ai dirigé *La Grande force*. C'était un très mauvais film. Tant mieux si vous ne l'avez pas vu, et s'il est inconnu en France. Après est venu *Le Roman inachevé*, auquel je voudrais bien donner un jour une suite, si j'en ai la force...

« J'ai présenté en 1958 mon dernier film, *Le Premier jour*. Il n'a eu absolument aucun succès. Malgré les difficultés que j'ai rencontrées, je pense pourtant qu'il s'agit d'une œuvre importante. L'action se déroule durant le premier jour de la révolution, le 25 octobre 1917. J'y ai mêlé un certain nombre d'éléments autobiographiques, puisque j'ai vécu cette journée-là comme combattant. Ce *Premier jour* est en principe un prologue, la première partie d'une trilogie... Mais pourrai-je jamais l'achever ?

« Quand je pense à ce que j'ai fait dans ma vie, il s'en détache deux films : *Le Grand citoyen* et *Le Tournant décisif*. Ils valent mieux que tous les autres... »

## Eisenstein fut mon grand ami.

*Notre entretien s'est interrompu. La femme d'Ermler, qui fut actrice, apporte du thé, des gâteaux, de la vodka (à laquelle Ermler ne touchera pas). Une jeune femme entre, qui porte un petit enfant aux beaux yeux bleu clair.*



Elena Bistritskaïa et Serge Bondartchouk, dans *Le Roman inachevé* (1955).

« La plus belle image de tous mes films, ma petite-fille, dit Frédéric Ermler... J'envie beaucoup mon fils. Il est chef d'orchestre à Moscou, au Théâtre Bolchoï. Pour moi avec le temps qui passe, la musique, c'est le grand art... Depuis 1948 je crois que je n'aime plus le cinéma. Pourtant, quand j'étais jeune, j'avais beaucoup de talent... »

*Il passe à d'autres souvenirs, à Venise où il fut juré, et connut André Bazin. Il l'aimait beaucoup, encore qu'ils se soient opposés sur divers films, comme* Grande Rue *de Bardem. Il a eu beaucoup de chagrin, quand il a appris sa mort.*

« Quand j'étais jeune, chaque nouveau bon film me rendait malade, parce que je pensais que je ne serais jamais capable de faire aussi bien. J'ai pensé, par exemple, à renoncer au cinéma après avoir vu *La Fin de Saint-Petersbourg,* parce que je pensais qu'il était inutile de vouloir rivaliser avec Poudovkine.

« Je ne crois pas que les films de S.M. Eisenstein m'aient directement influencé. Mais jusqu'au *Grand Citoyen* je n'ai pas osé présenter un seul film sans avoir, au préalable, son approbation et sa bénédiction. Je lui ai montré, par exemple, ma première version d'*Un débris de l'Empire.* Ce qu'il a pu m'engueuler ! J'ai eu autant de chagrin que si j'avais été — par exemple — condamné à quinze ans de prison.

« J'ai mis de côté le film, et je l'ai recommencé pour ses trois quarts, en détruisant ce que j'avais d'abord tourné... Eisenstein fut mon grand ami, et il m'a littéralement torturé,

ce philosophe suprêmement intelligent. Plus tard, je continuais de l'écouter attentivement, et ensuite j'en faisais à ma tête... J'ai des dettes envers beaucoup de nos plus grands cinéastes. Je ne leur ai pourtant jamais pris beaucoup, et je l'ai transformé pour faire ce que j'entendais faire. Dès mes débuts j'étais poussé par le goût de la réalité. Ce réalisme pouvait être inné en moi : il ne m'en a pas moins fallu l'apprendre. Au début je me contentais de dire ce que je ressentais, sans réfléchir. Je travaillais sans penser. J'avais seulement envie de créer...

« Pourtant je crois que mes films se sont ordonnés comme les reflets de diverses époques soviétiques. *Le Premier jour,* mon dernier film, est un tableau de la Révolution d'Octobre. La guerre civile est le sujet de *La Maison dans la neige. Katka* décrit certaines couches sociales à l'époque de la NEP. *Le Cordonnier de Paris* posait les problèmes moraux de la jeunesse pendant la reconstruction. *Contre-plan,* c'est le début des plans quinquennaux. *Les Paysans,* la lutte des paysans pauvres et des koulaks, au moment de la collectivisation dans les campagnes. *Le Grand citoyen,* la lutte de l'opposition contre le parti. *Camarade P.* et *Le Tournant décisif,* enfin, décrivent deux aspects essentiels de la dernière guerre : les combats menés par les partisans, et notre plus grande bataille, Stalingrad...

## Montrer les yeux.

« J'ai collaboré aux scénarios des *Paysans,* d'*Un débris de l'Empire* et du *Grand citoyen,* mais tous mes autres films ont été réalisés d'après des manuscrits déjà terminés. L'idée de mes films venait généralement de moi, mais je me contentais de la développer en pensée. Je ne l'écrivais pas, parce que j'en étais incapable. Je demandais ce travail à un scénariste qui développait cette idée en forme littéraire.

« Je ne modifie jamais un scénario pendant le tournage. Je n'ai pas assez de talent pour improviser. Et puis j'estime qu'un metteur en scène doit avoir l'intelligence de ne pas modifier le scénario une fois qu'il l'a accepté. Pour moi je commence par l'étudier comme le fait un chef d'orchestre d'une partition. Je l'apprends par cœur, dans tous ses détails. Et puis je ne le regarde plus... Mais je lui reste toujours fidèle.

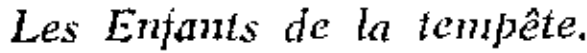
« Une fois le scénario écrit et étudié, je sais ce que je veux comme acteurs et comme décors. Je me suis toujours refusé à mettre en scène au hasard, pour tirer bénéfice d'une jolie image, par exemple. Ce qui m'importe avant tout, ce sont les hommes, les acteurs. Chez eux, le plus important, c'est le regard. Le plus difficile est donc de les suivre dans leurs actes et dans leur comportement, sans qu'on cesse jamais de voir leurs yeux. Parce que j'observe ce principe, je suis contre la technique du champ-contre-champ, où le montage fait passer d'un protagoniste à l'autre en escamotant les regards. Pour ma part, je veux toujours montrer les yeux et ne jamais perdre l'homme de vue... »

*Nous parlions depuis trois longues heures. Je craignis de le fatiguer. Il n'avait vu personne et presque pas de films depuis quatorze mois, dont huit ou neuf d'hôpital... Je prétexte qu'il nous faut rentrer à Léningrad avant la nuit, et que la ville est à soixante kilomètres d'ici... Nous faisons nos adieux à Frédéric Ermler, dans cette maison de campagne que la maladie l'a empêché de terminer. Avant de nous séparer, il me lance cette dernière phrase :*

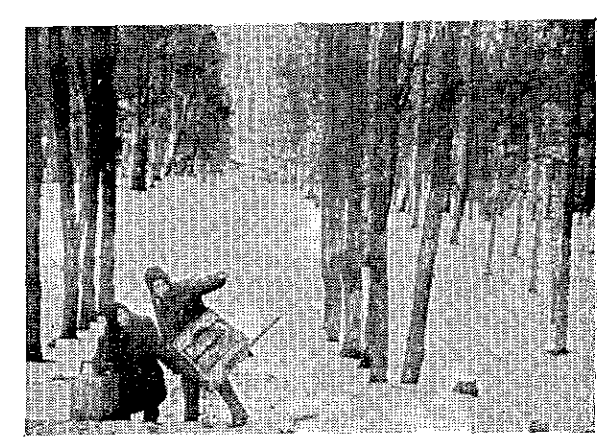
« Quand j'étais jeune, je pensais qu'il fallait supprimer les vieux cinéastes, les étrangler... Il est bien dommage que les jeunes d'aujourd'hui ne soient pas restés fidèles à ce programme. Et s'ils nous étranglent, c'est avec leurs films, pas avec leurs mains... »

*Leningrad,* 23 *août* 1959.
Georges SADOUL.





*Les Enfants de la tempête.*



*La Maison dans la neige.*

# BIOFILMOGRAPHIE DE FRÉDÉRIC ERMLER (1)

Frédéric Ermler est né le 13 mai 1898, non pas à Rechitza, mais à Rezekna, petit village de Lettonie, à une quarantaine de kilomètres de Riga. Dès 1908 apprenti chez un pharmacien. Mobilisé en 1916. Déserteur en 1917. Participe en 1917 à Pétrograd à la Révolution d'Octobre. De 1918 à 1923 soldat rouge et diverses fonctions politiques, notamment dans les tribunaux révolutionnaires. En 1923 s'inscrit au *Kino-Technicum de Leningrad.* Fondé le 27 avril 1924, le K.E.M. (*Kino Experimentalnaia Masterskaia - Maîtrise Expérimentale du Cinéma*).

1925. — LA SCARLATINE (Film pour la prévention des maladies).

4 parties, 1.230 m.
*Sc. :* B. Segal.
*Réal. :* Fr. Ermler.
*Ph. :* L. Drankov.

Documentaire, avec la participation de l'actrice M. Taout-Korso.

1926-1927. — LES ENFANTS DE LA TEMPÊTE (*Deti Bouri*).

1.547 m, 6 parties. *Production :* Leningrad Kino. Première, le 10 janvier 1927.

*Réal. :* Fr. Ermler et Ioganson (peut également s'orthographier en français Johanson).

*Sc. :* Molodsov, Mankovsky, Jakovlev.
*Ph. :* N. Aptekmann.
*Déc. :* Ienei.

*Int. :* S. Glagoline (l'ouvrier Grosdev), M. Taout-Korso (la Komsomole Nasta), V. Solovtsov (le marin Bystrov), J.-A. Goudkine (Tchijik), N. Yablokov (Strepa), A. Youpkov (Serge Nelidov), Z. Drapkine (son camarade Klimov).

Le film a été détruit pendant les batailles de 1941 autour de Leningrad. Son action se déroulait en 1919 dans la région de Petrograd. Il a été réalisé à Pskov.

1926. — KATKA POMME DE RAINETTE (*Katka Boumajny Ranett*).

Première, le 25 décembre 1926. *Production :* Sovkino (Fabrique de Leningrad).
*Réal. :* F. Ermler et Ioganson.
*Sc. :* V. Leonov.
*Ph. :* Mikailov et A. Moskvine.
*Déc. :* Ieneï.

*Int. :* V. Boujinskaia (Katka), V. Tchernova (Verka), V. Solovtsov (le bandit Semka), Jacob Goudkine (son complice), F. Nikitine (Vietka Zavragine, chômeur), T. Okozava (la logeuse), V. Plotinkov, etc.

1927-1928. — LA MAISON DANS LA NEIGE ou *Une Maison vue en coupe* (*Dom v Sougrobakh,* littéralement : la « Maison au milieu des tas de neige ».)

6 parties, 1.757 m. *Production :* Sovkino, fabrique de Leningrad. Première, le 23 mars 1928.

(1) Une biofilmographie, établie par F. Hoveyda avait été publiée dans le numéro 70 des CAHIERS DU CINEMA (janvier 1957). Je l'ai beaucoup complétée, et j'y ai corrigé des erreurs qui m'incombaient, car elles provenaient de la filmographie d'Ermler publiée dans mon « Histoire de l'Art du Cinéma ». Mes sources ont été le SBORNIK (fiches filmographiques dactylographiées de la cinémathèque soviétique, établies sous la direction de V. Privato), ISKOUSTVO MILLIONO (L'Art des masses), album, légendes en français et en anglais, publié à Moscou en 1959, et la revue mensuelle ISKOUSTVO KINO (L'Art du cinéma).



*Un débris de l'empire.*

*Réal.* : F. Ermler (seul).

*Sc.* : Leonidov, d'après un récit de Zamiatine « La Caverne ».

*Ph.* : E. Mikhailov et G. Boutchouev.

*Déc.* : Ieneï.

*Int.* : Nikitine (le musicien), T. Okozava (sa femme), V. Solovtsov (le spéculateur), A. Bastounova (sa femme), J.-A. Goudkine (Iacha), G. Chapochkinova (sa sœur), V. Plotinkov (un autre spéculateur), Masaev (l'ouvrier).

Résumé dans la Filmographie de F. Hoveyda. Il n'est plus conservé que deux bobines du film. Les scènes à l'intérieur de la maison y alternent avec des batailles menées aux environs de Petrograd contre les armées blanches qui assiégeaient la ville en 1919, pendant l'hiver.

1927-1928. — LE CORDONNIER DE PARIS (*Parijsky Sapojnik*).

6 parties, 2.065 mètres. *Production* : Sovkino - Leningrad.

*Sc.* : Nikitine et Leonidov.

*Ph.* : E. Mikhailov.

*Déc.* : Mikhailov.

*Int.* : Nikitine (le cordonnier sourd-muet), Solovtsov (André), Boujinskaia (la Komsomole Katia), Tchernova (la Kom. Vera), Goudkine (Le Khouligan), Miasnikova (Olga), Santonov (le secrétaire du Komsomol), A. Gordtzeva, V. Plotniou, etc.

Trois ou quatre bobines seulement sont conservées. Le film a moins de valeur que *Katka*.

1929. — UN DEBRIS DE L'EMPIRE ou *L'Homme qui a perdu la mémoire* (*Oblomok Impery*).

2.203 mètres. *Production* : Sovkino-Leningrad. 6 parties. Première le 28 novembre 1929.

*Sc.* : K. Vinogradskaia et Fr. Ermler.

*Ph.* : Schneider.

*Déc.* : Ieneï.

*Mus.* : V. Lechevov.

*Int.* : F. Nikitine (Philimonov, sous-officier pendant la guerre civile, puis amnésique), Semenova (sa femme), V. Solovtsov (un « ouvrier culturel », deuxième mari de la « veuve »), Goudkine (un prisonnier de l'armée rouge), Serge Guerassimov (un officier Menchevik), I. Kroug, V. Mianiskova, etc.

Le film était un film muet, et a été présenté comme tel. Mais il a été après 1931 présenté en version sonorisée, avec sous titres et non parlante. Suivant L. Moussinac (*L'âge Ingrat du Cinéma*, page 169), la version française de *L'Homme qui a perdu la Mémoire* présentée en 1932 avait été « déformée et mutilée ».

1932. — CONTRE-PLAN ou *La Honte* (*Vstretchny*).

3.170 m, 8 parties. Première le 7 novembre 1932. *Production* : Soyouzkino Leningrad.

*Réal.* : F. Ermler et S. Youtkevitch.

*Sc.* : L. Arnchtam, D. Del, Ermler et Youtkevitch.

*Ph.* : G. Martov, A. Grinberg et V. Rapoport.

*Mus.* : Chostakovitch.

*Ass.* : L. Arnchtam.

*Son* : Volk et Dimitriev.

*Déc.* : Doubrovsky-Echke, N. Pavlov et Ouchine.

*Int.* : V. Gardine (Babtchenko), N. Koslovsky (Lazarev), Abrikosov (Pavel), Blumenthal-Tamarina (la femme de Babtchenko), V. Tenine (Vassia), Gouretskaia (Katia), B. Poslavsky (Skvortsov), N. Koslovsky (L'ingénieur), V. Sladkopevtsev, J. Goudkine, etc.

1935. — LES PAYSANS (*Krestiané*).

*Production* : Lenfilm.

*Sc.* : M. Bolchintsev, V. Portnova, Fr. Ermler.

*Ph.* : Grinberg.

*Déc.* : N. Souvorov.

*Mus.* : Pouchkov.

*Int.* : E. Junger, N. Bogolioubov, V. Poslavsky, A. Petrov, E. Kortchaguina-Alexandrovskaia, V. Gardine, I. Tchoubeliev, V. Loudkine, V. Sladkopevstsev, P. Aleinikov.

1938 (Première partie), 1939 (Deuxième partie). — LE GRAND CITOYEN (*Veliky Grajdanine*).

*Production* : Lenfilm.

*Sc.* : M. Bleimann, M. Bolchintsov et F. Ermler.

*Ph.* : A. Kaltsaty.

*Déc.* : Wechsler, S. Meinkine, N. Souvorov.

*Mus.* : Chostakovitch.

*Int. :* N. Bogolioubov (Chakov). N. Versenev (Kartachov), O. Jakov (Borovsky), Boris Tchirkov (Maxime), G. Semenov (Kolesnikov), A. Zrajevsky (Louvok), E. Altouss (Katz), P. Kirilov (Briantzev), N. Rachevskaia (Olga), Z. Fedorova (Nadia), A. Kouznetsov (Verchinine).

1942. — CAMARADE P. ou *Elle défend sa Patrie (Ona Zachtchichtchaiet Rodinu)*.

*Production :* Isoks, réalisé dans les studios d'Alma Ata.

*Sc. :* M. Bleimann et Bondina.

*Ph. :* V. Rapoport.

*Mus. :* G. Popov.

*Int. :* Vera Maretskaia (la camarade P.), N. Bogolioubov, L. Smirnova, P. Alenikov, etc.

*Camarade P.* a été représenté à Paris, au *Cinéma Madeleine* pendant l'hiver 1944-1945, dans une version doublée à Londres, et parlant anglais, avec des sous-titres français.

1945. — LE TOURNANT DECISIF (*Veliky Perelom*).

*Production :* Lenfilm.

*Sc. :* Boris Tchirskov (ne pas confondre cet écrivain avec l'acteur B. Tchirkov).

*Ph. :* A. Kalsaty.

*Déc. :* N. Souvorov.

*Mus. :* G. Popov.

*Int. :* M. Derjavine (le général Mouraviov), A. Andrievsky (le général Krivenko), A. Zradjevsky (le général Panteleev), A. Abrikosov (Krivenko), M. Bernes (le chauffeur de Mouraviov), Y. Tolbeiev, N. Korn, S. Racmanine, V. Marev, S. Volkov, etc.

Prix de la mise en scène au Festival de Cannes en 1956.

1947. — LA GARDE DE LA PAIX (Projet).

La vie d'un diplomate soviétique luttant pour la paix. Le scénario sera refait plusieurs fois, mais le film ne sera pas entrepris.

1949. — LA GRANDE FORCE.
*Production :* Lenfilm.

*Se déroule dans les milieux scientifiques. Lutte entre plusieurs physiologistes, l'un d'eux étant influencé par diverses théories occidentales alors condamnées en U.R.S.S. Le film, pour lequel son auteur est aujourd'hui très sévère, eut un médiocre succès et quitta rapidement les écrans.*

1955. — LE ROMAN INACHEVE (*Neokontchennaia Poviest*).

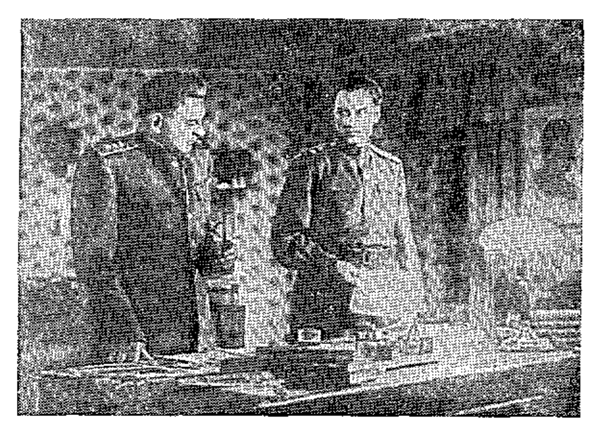
*Production :* Lenfilm. Film en couleurs.

*Sc. :* Issaev.

*Ph. :* A. Nazarov.

*Déc. :* I. Kaplan et B. Manevitch.

*Mus. :* G. Popov.



*Le Tournant décisif.*

*Int. :* Elena Bistritskaia (la doctoresse), Serge Bondartchouk (un ingénieur communiste paralytique), S. Guiatsintova (Anna), E. Samoilov, E. Levedieva, A. Larikov, G. Khovanov, Y. Tolobeiev, E. Garine, etc.

1958. — LE PREMIER JOUR (*Dien Pervy*).

*Production :* Lenfilm. Noir et blanc. Première en juillet 1958.

*Sc. :* K. Issaev.

*Ph. :* Nazarov.

*Déc. :* Ieneï.

*Ass. :* I. Menakker et G. Tsorine.

*Mus. :* O. Kavaitchouk.

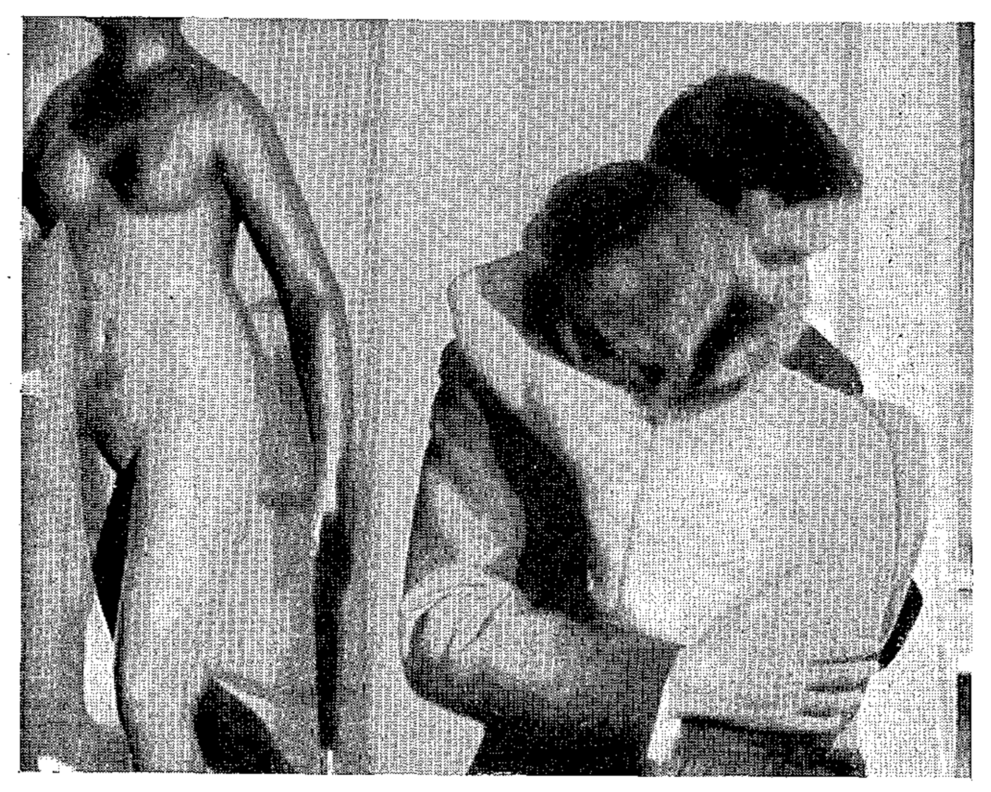
*Son :* A. Becker.

*Int. :* E. Bredoune (Nicolas), O. Petrenko (Katia, sa femme), A. Pavlitcheva (la mère de Nicolas), Youtchenkov (Lenine), Lioubachevsky (Sverdlov), N. Vakourov (Podvoisky), Smoktounovsky (Antonov-Ovseenko), Skorobogatov (un ouvrier), A. Lirikov, Y. Tobeiev, Adachevsky, Bogolioubov, etc.

*Le film se déroule à Petrograd durant la nuit du 7 novembre 1917, de la préparation de l'insurrection à la prise du Palais d'Hiver. L'ouvrier Nicolas, après un conflit avec sa femme, enceinte, qui ne veut pas le voir s'exposer, rejoint ses camarades insurgés. Il est envoyé comme parlementaire, pour porter l'ultimatum au gouvernement Kerenski. Il participe ensuite à l'assaut contre le Palais d'Hiver. Il est tué pendant le combat, tandis que sa femme accouche d'un garçon.*

*Le Premier jour*, qui doit être la première partie d'une trilogie sur les journées d'Octobre, n'a pas eu un grand succès auprès du public et de la critique soviétiques. Il contient pourtant d'excellentes scènes, montrant soit le conflit de l'ouvrier et de sa femme, soit Petrograd peu d'heures avant le combat décisif.

Georges SADOUL.



Françoise Brion et Jacques Riberolles dans *L'Eau à la bouche* de Jacques Doniol-Valcroze.

# PEINES D'AMOUR PERDUES

## par Jean Domarchi

Trois films, *Le Bel âge* de Pierre Kast, *A bout de souffle* de Jean-Luc Godard, *L'Eau à la bouche* de Jacques Doniol-Valcroze. Trois films d'auteur qui traitent d'un sujet tout neuf : l'amour moderne. Ils n'ont pas tout dit, certes, mais ils ont dit pas mal de choses originales sur un problème qui n'avait jamais été correctement posé avant eux. Très exactement : on supposait le problème déjà résolu. Le garçon rencontre la fille. Comme il est beau et qu'elle est belle, ils s'aiment fatalement et, s'il y a de l'eau dans le gaz, la faute en est aux circonstances : au hasard, à la société, au parents, à n'importe quoi, sauf à eux, bien sûr. On est venu au cinéma

pour voir des gens heureux et, à la fin, ni plus tôt ni plus tard, tout doit s'arranger... s'arranger en bien, évidemment. En sortant, on retrouve les vrais problèmes. Par exemple, vous avez rendez-vous avec une femme au *Paris* ou à la *Belle* Ferronnière : il n'est pas sûr qu'elle soit à l'heure ni qu'elle vienne, et, si elle vient, qu'elle tombe dans vos bras ni qu'elle soit amoureuse de vous. Et si elle ne l'est pas ? Si elle ne l'est pas, que va-t-il se passer ?

Je ne sais plus qui a dit « *L'amour, c'est* ce qui se *passe entre deux êtres qui s'aiment* ». Voilà une des plus belles naïvetés de toute la littérature amoureuse. Les gens heureux n'ont pas d'histoire, les amoureux non plus. Comme le montre très bien Agnès Varda, dans Opéra-Mouffe ils font l'amour du matin au soir et du soir au matin et, quand ils ont fini, ils dorment. *Mais il* ne se passe *rien.*

— « *Qu'est-ce qu'il vous faut ? Ce fabuleux événement qu'est le parfait accord physique, vous le comptez pour rien ? L'histoire* de deux *amoureux n'est pas celle des mal-aimés, mais elle est aussi riche et aussi complexe, croyez-le* bien *! Le contact de deux épidermes vaut bien le rapport de deux consciences : non ? Le grain* de *peau d'une jolie fille est mille fois* supérieur *à toute la casuistique amoureuse qui rend tant de romans si ennuyeux. C'est Vailland qui a raison, non vous, et vous le savez bien. L'amour physique, c'est comme la paix, une création* continue. » Voilà ce que me souffle une voix amie. Elle est derrière moi et me regarde écrire. Je me retourne et je répète : « *Non, il ne se passe rien.* »

La sensation la plus vertigineuse, le baiser le plus subtil, la caresse la plus imprévue sont, dans le présent, des trucs fantastiques qui pourraient (si vous êtes croyant) vous faire douter de l'existence de Dieu, mais ils ne *laissent que des bons souvenirs*. Et les bons souvenirs, ça ne va pas loin. Pas la moindre péripétie, pas la moindre surprise. Vous vous souvenez d'un moment extraordinaire que vous pouvez décrire, revivre ou répéter avec la même personne (ou avec une autre), mais, si vous essayez de le raconter, vous tombez inévitablement dans la monotonie ou dans la platitude. Vous risquez même d'ennuyer votre interlocuteur qui vous regarde d'abord avec envie (donc avec rancune), puis qui, très vite, vous soupçonne d'en remettre. Les vrais amoureux sont justement ceux qui *ne disent rien*, et c'est pourquoi les Français sont le peuple le moins amoureux de la terre. Il n'y a rien à dire de ce qui est réussi. La perfection n'a pas besoin d'être développée, paraphrasée. Elle se suffit à elle-même. Elle est en *dehors du temps et de l'espace*. Elle est chose secrète qui ne concerne que les intéressés. En parler donc, n'est pas seulement une indiscrétion : c'est un aveu. Evoquer un instant parfait, ce n'est pas posséder deux fois l'être qu'on aime : c'est le céder à un autre. C'est dilapider votre bien. Mais, si vous en parlez, c'est que ça n'a pas si bien marché que ça, puisque vous avez justement besoin d'en parler.

Une passion partagée est sans histoire. Elle s'abolit dans l'instant et, si l'instant fait place à l'éternité, si tout est bien, le reste est silence. Pas besoin de vaticiner. Vous deviendrez ennuyeux. Cela vous concerne seul : donc conservez ce précieux secret pour vous seul.

— « *Les modernes (romanciers ou cinéastes) ne suivent pas votre* maxime. *Ils décrivent le menu, l'accord physique, exaltent à l'envi la joie qu'il procure. S'ils récrivaient « Le Rouge et le Noir », soyez certain qu'ils raconteraient en détail comment Julien et Mathilde de la Môle font l'amour, sans pour autant tomber dans la littérature galante. Alors ? Quant aux cinéastes ! Est-ce que Vadim ou Malle ont versé dans la pornographie ?* »

J'accorde volontiers que le spectacle d'un homme et d'une femme qui font l'amour est très agréable à regarder. Je dis simplement que, nous qui regardons, nous n'en savons pas plus après qu'avant. Nous n'avons fait aucune découverte, car le bonheur ne *crée* rien, ne dévoile aucun repli de la personnalité. Quand on dit des

gens heureux qu'ils n'ont pas d'histoire, on dit, *entre autres choses*, qu'ils n'apprennent rien sur eux-mêmes ni sur les autres. Le bonheur favorise l'ignorance. Son infinie douceur vient de ce qu'il exclut la connaissance, chose pénible entre toutes. Or il ne se passe véritablement quelque chose que si on en sait un peu plus sur le cœur qu'avant. A un certain moment de votre vie, vous apprenez à vos dépens qu'en agissant ainsi vous avez compromis vos chances à l'égard de la personne que vous aimez. Vous êtes bien malheureux, mais vous en savez un peu plus sur vous-même.

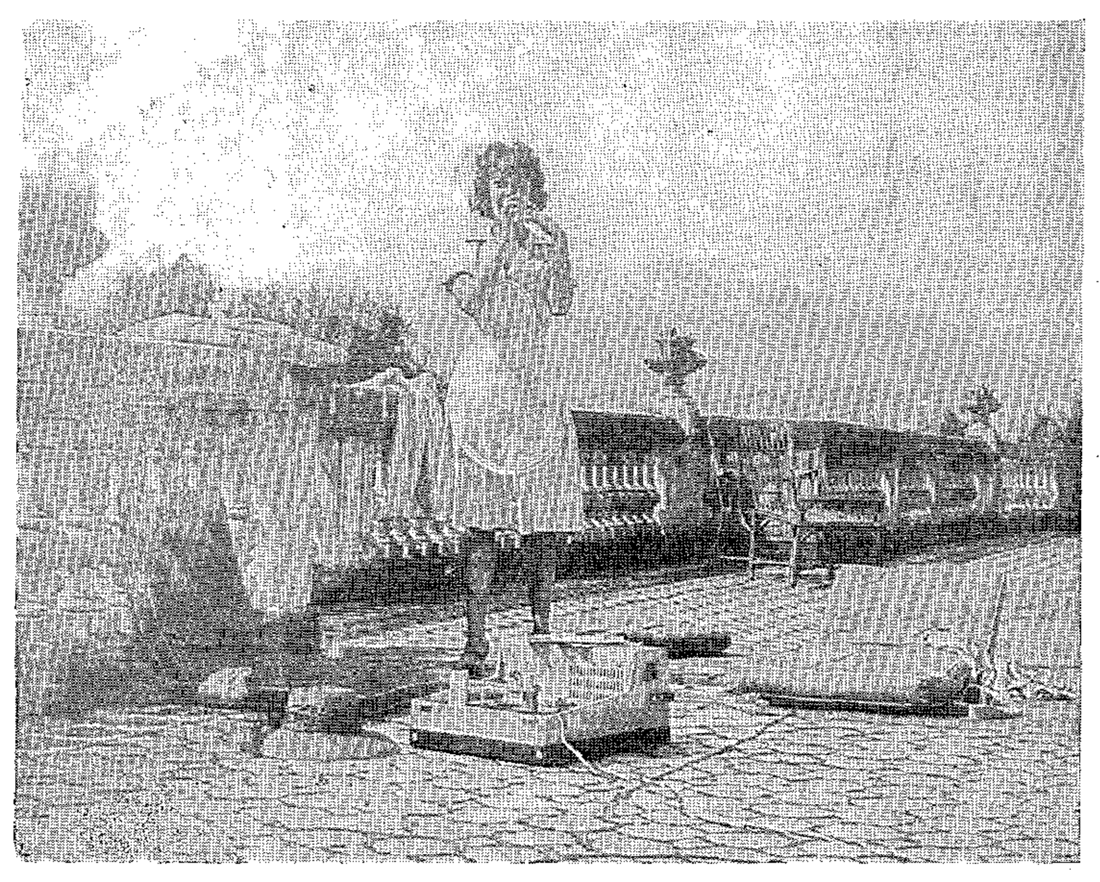
*

Alexandra Stewart qui, dans *L'Eau à la bouche*, joue à l'amour, en sait un peu plus à la fin du film qu'au début. Mais le couple Brion-Riberolles, qu'est-ce qu'il a appris ? Ils sont heureux, bon. Et sympathiques, puisque sans hypocrisie, sans faux-semblants. Mais on les oublie vite, *puisqu'ils n'ont pas besoin de nous.* Alexandra a besoin de nous, car elle est malheureuse. Pas beaucoup, certes, mais juste assez pour qu'on pense encore à elle le lendemain. Que pourrait-il lui arriver ? Va-t-elle connaître une déception nouvelle ? Le charme indéniable qui émane du film de Doniol-Valcroze, c'est qu'il laisse entendre que tout ne va pas toujours pour le mieux, mais qu'il ne faut pas prendre les choses trop au tragique. Les peines de cœur, c'est juste un mauvais moment à passer. Il ne faut rien dramatiser. L'amour ce n'est pas *une* femme (ou un homme), c'est toutes les femmes (ou tous les hommes) présentes et futures. On attend que ça passe et on recommence, parce que c'est drôle de recommencer.

Jacques Doniol-Valcroze est un homme de bonne compagnie. Il est discret, attentif et serviable. Il craindrait d'être inconvenant en insistant sur les déboires



Jacques Riberolles et Alexandra Stewart dans *L'Eau à la bouche.*

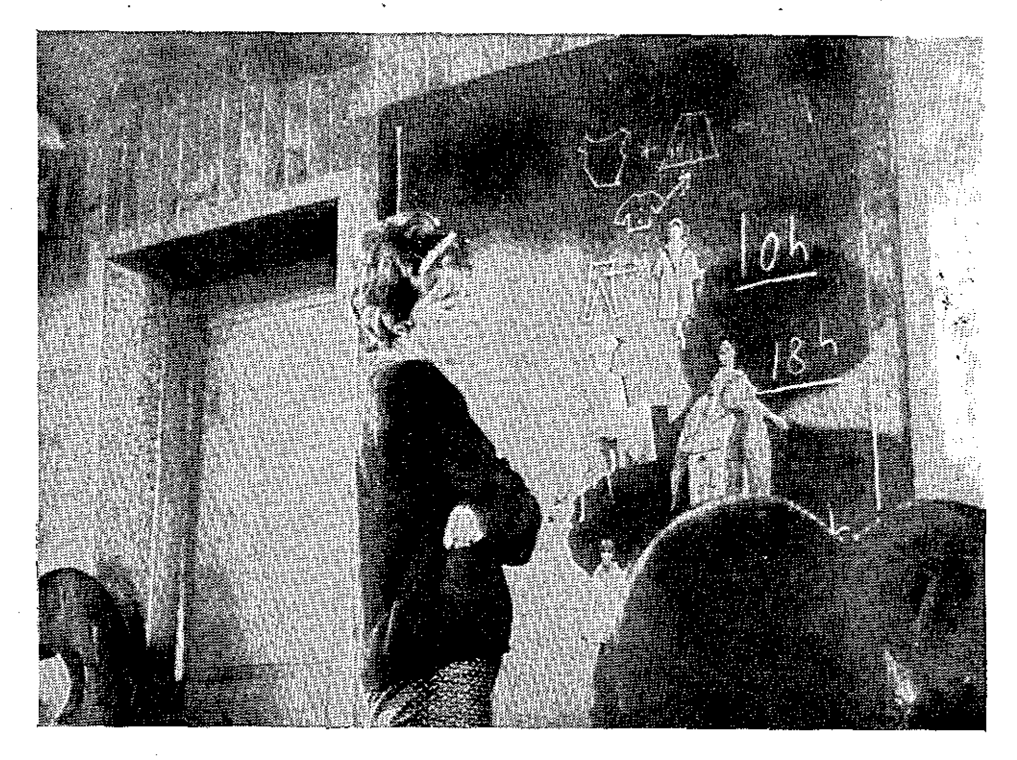


Bernadette Lafont dans *L'Eau à la bouche.*

d'Alexandra. Il redoute le mélodrame et préfère de beaucoup évoquer et suggérer. Un couple se forme, tandis que la jeune Alexandra apprend à ses dépens qu'il ne faut pas jouer avec le feu. Elle sera malheureuse. Pour combien de temps ? Le couple dure-t-il toute une vie ? Ces questions, Doniol préfère ne pas y répondre, car pour lui l'amour n'est et ne doit rester qu'un passe-temps agréable. La suprême sagesse est de ne pas s'engager à fond, car les pires surprises sont à craindre. Si donc il applaudit la naissance d'un amour partagé, il ne peut se défendre d'une compatissante sympathie pour l'amour déçu d'Alexandra. Il est sensible surtout à la beauté plastique des rapports physiques et il ne veut retenir de ces deux expériences que cela. L'amour n'est que le contact de deux épidermes ? Il est fort heureusement le contact de deux épidermes. La peau, c'est peut-être ce qu'il y a de plus profond et, à cause de ça, Alexandra est bien à plaindre. On peut donc s'intéresser, selon l'humeur du moment, à Françoise Brion ou à Alexandra Stewart, s'interroger sur leur destin futur, mais une chose est certaine : elles auront eu de bons moments et, s'il plaît à Dieu, elles en auront encore. Elles appartiennent à cette espèce privilégiée, qui a toutes les faveurs de Doniol, à qui les grands malheurs sont interdits. Il ne saurait rien leur arriver de grave, car elles évoluent dans un monde où un geste tragique serait malséant. Dans un tel monde, la mort serait une impertinence.

*

D'où la parenté profonde du film de Doniol avec celui de Kast. Kast et Doniol sont des hommes de gauche, mais ils ne peuvent s'intéresser qu'à des jeunes gens riches, oisifs et bien faits (des héros classiques, quoi ! Et qui ont pris la succession aussi sec de M. de Nemours et qui ont la pudeur de leurs sentiments). Vadim aussi est un homme de gauche, mais ses héros, pas plus que ceux de Kast ou de Doniol, ne vivent la moindre préoccupation intellectuelle. Si, à un moment, Marcel Pagliero fait état de son savoir (je parle du premier sketch du *Bel Age)*, c'est pour épater les filles. La référence à Bela Bartok et à Paul Klee fait partie d'une stratégie amoureuse bien comprise, car les femmes sont ignares et incultes, comme chacun sait (surtout les jolies). Draguer est leur unique souci. Collectionner les bonnes femmes, leur ambition primordiale. Je n'ai jamais l'impression que les héros de Kast puissent s'intéresser à autre chose qu'à *la bagatelle, et pourtant j'aimerais* supposer qu'au moins une fois de temps à autre ils pensent... (et je ne sais pas moi : à la théorie unitaire des champs d'Einstein ou à la compétition pacifique du socialisme et du capitalisme, à tout ce dont j'entends parler au *Village* ou aux *Deux Magots)*. Les héros de Doniol, comme ceux de Kast, ne sont pas sérieux. Ce sont des amateurs sans consistance et, quand par hasard l'un d'eux tombe sur un bec (ce qui est à peine croyable étant ce qu'ils sont), on ne peut pas arriver à les plaindre. Témoin Esposito, dans le deuxième sketch du *Bel Age*. Esposito est prédisposé aux amours malheureuses. C'est un terrible sujet que celui-là (le plus terrible qui soit au monde, bien plus que la faim, la misère, la peur ou n'importe




Françoise Prévost dans *Le Bel Age* de Pierre Kast.



Alexandra Stewart et Jacques Doniol-Valcroze dans *Le Bel Age.*

quoi). Mais, notre Esposito, après un tilt, n'a qu'une idée : aller à Saint-Trop' se consoler avec une autre. Dûment endoctriné par Doniol (Doniol acteur qui ressemble comme deux gouttes d'eau à Doniol metteur en scène), il change de tactique. Il remplace le style « beau ténébreux » par le style *Paris-Match*. Manque de pot, il tombe sur une fille que « l'épate » laisse froide. Tans pis, ce sera pour la prochaine fois. Notre beau garçon trouvera à se caser. De toute manière, pas question de le plaindre, car il n'est pas possible qu'il puisse échouer. Une fois, bon. Deux fois, passe encore : mais tout le temps...

— « *Il recherche l'échec voyons. Là est son plaisir, et pas ailleurs. Une fille qui voudrait de lui qui lui ferait du gringue (et il doit s'en trouver depuis qu'il y a des filles et qui cherchent), il n'en voudrait pas. Il est fasciné par le malheur, il s'y complaît et il y a gros à parier que, dans dix ans, il en sera au même point. Quant au procès d'intentions que vous faites à Doniol et à Kast de dépeindre uniquement des gens riches, beaux et bien faits, il me paraît mal engagé. Ils parlent de ce qui les intéressent et, puisqu'ils en parlent bien, que nous faut-il de plus ?* »

Permettez, permettez ! Je ne critique pas le point de vue de Doniol ou celui de Kast. Je ne leur cherche pas une querelle d'Allemand. Je dis simplement que, lorsqu'on aborde une situation aussi épouvantable que celle de l'amour malheureux, il faut au moins qu'on puisse croire un instant que leurs héros sont voués à de telles mésaventures. Mais qui peut le penser un seul instant d'Alexandra Stewart ou de Giani Esposito ? Rien ne les différencie des autres. La délicieuse Alexandra peut susciter une passion durable. Esposito ne peut pas déplaire aux femmes, puisque

c'est un « homme-femme » et, comme les femmes ne s'intéressent à juste titre qu'à elles-mêmes, elles s'intéresseront forcément à lui. Rien sauf son malheur. Mais il ne faut, en ce qui le concerne, rien exagérer. On a les malheurs qu'on mérite et, à le juger sur les apparences, Esposito est à l'abri des grandes déceptions réservées, comme on sait, à ces natures tendres, vulnérables et désarmées que sont les intellectuels. Kast qui sait mieux que personne (la sincérité de son texte le prouve) qu'un amour malheureux est fait naturellement de beaucoup de maladresse voulue et involontaire, n'arrive pas à me faire croire qu'Esposito puisse être un maladroit. Les jolies femmes sont très positives, mais elles n'en haïssent pas moins le sérieux. Une pensée sérieuse est pour elles une offense personnelle, mais alors comment supposer qu'Esposito puisse avoir (dans *Le Bel Age*), une pensée sérieuse ? L'homme voit souvent la femme à son image, mais *la femme aussi, et tous les malentendus* viennent de là.

— « *Gardez-vous comme de la peste des généralisations abusives,* me souffle cette voix amie qui ne cesse de me contrarier. *Les femmes aiment aussi des hommes à cent pour cent (psychologiquement, physiquement, etc.). Elles ne sont pas toutes fascinées par un photographe* de Paris-Match, *un acteur ou un grand couturier. Elles peuvent aimer un fonctionnaire, un médecin, un ingénieur. Alors ?* »

Je ne veux pas m'aventurer dans le cas d'espèce, mais il est bien évident que les femmes de *L'Eau à la bouche* ou du *Bel Age* ne peuvent psychologiquement pas s'intéresser à un savant ou même à un intellectuel. ( « *Tout plutôt qu'être un intellectuel, me disait mi-mélancolique mi-souriant* Jean Cau. *Photographe, metteur en scène, impresario, barman, nègre, tout, mais pas intellectuel !* »). Aux yeux d'une femme désirable, l'intellectuel, ce pelé, ce galeux, cette conscience dérisoire du monde, est condamné à mort. C'est l'empêcheur de danser en rond, le critique sans illusion, l'emmerdeur.

Je nie donc la véracité du second sketch de Kast. Ou alors il aurait fallu un autre acteur. On n'a pas le droit quand on traite un sujet aussi grave, de commettre une erreur aussi grossière de distribution.

Le troisième sketch est plus sociologique, si j'ose ainsi parler. Au lieu d'envisager un cas très particulier, Kast veut témoigner d'une révolution au moins aussi importante que celle de 1917 : l'émancipation de la femme. Dans l'amour moderne, ce n'est plus l'homme qui choisit sa compagne d'une nuit ou d'une vie. Très juste. Mais, si le point de départ est correct, je suis moins sûr de la conclusion. Une jolie femme, certaine de son charme et de ses charmes, ne se laisse pas contaminer par le sentiment. Elle va droit au but, sans s'embarrasser des contingences. Comment, puisque nous sommes dans l'amour moderne, penser un seul instant que le cœur puisse avoir un mot à dire ? Kast, traitant de ce redoutable sujet qu'est l'émancipation de la femme, est resté à mi-chemin. La concurrence économique a obligé la femme (*surtout* si elle est jolie et pauvre) à faire litière de toute sentimentalité. Elle lutte pour son existence et doit l'assurer par tous les moyens. Mais, chez les plus fines et les plus nobles d'entre elles, cette nécessité l'emporte sur tout. Elles peuvent s'accorder des passades, mais elles ne peuvent se payer le luxe de l'amour-passion. Sauf à y risquer leur vie, brève et précieuse entre toutes. Une jolie femme est un monstre de durée limitée (comme un champion de boxe ou de foot-ball) : quinze ans, vingt ans au plus. Comment perdraient-elles leur temps à des amusettes ? Le propre de l'amour moderne, c'est qu'il a tué cette distraction royale : l'amour-passion. Les hommes sont misogynes, car ils reprochent *aux femmes d'être intéressées, cyniques et* féroces. Niaiserie, car, si les femmes sont ainsi, à qui la faute ? Les femmes sont ce que nous en avons fait. Elles sont sans âme, parce que nous vivons dans un monde sans âme, sans cœur, parce que nous vivons dans un monde impitoyable ou faible. Un monde *logique*, et tout le monde sait que ce n'est pas l'absurdité, mais la logique, qui rend fou. La femme est comme elle est ; elle ne pardonne rien à l'homme qu'elle n'aime pas, parce qu'elle ne peut pas se payer le luxe d'aimer



Van Doude et Jean Seberg dans *A bout de souffle* de Jean-Luc Godard.

quelqu'un. Elle est lâche, parce que le courage est devenu pour elle une demeure inaccessible. Exposée à tous les périls, infiniment pitoyable, elle n'est pas capable d'éprouver de la pitié. Sa situation est tellement vulnérable que tout sentiment humain lui est interdit. Même si elle a une situation, même si elle gagne honorablement sa vie, même si elle est riche, sa beauté la conduira à la cruauté. Elle ne peut pas satisfaire tout le monde. Elle passe dans la rue et, pour un inconnu, elle sera source de rêverie mélancolique. « *La beauté des femmes me rend triste* », dit fort à propos Bergman. Dans la vie donc, les calculs savants de Françoise ne seront pas mis en échec, et tout se déroulera comme prévu.

*

Je m'aperçois, en cours de route, que j'ai cédé au mauvais génie des généralisations. Aucune expérience personnelle, ni celle de Kast, ni celle de Doniol, ni la mienne, n'est valable universellement. Aussi des affirmations définitives du genre de celles-ci : « *L'amour ne se commande pas* », « *On ne peut forcer quelqu'un à*

*aimer* », « *Celui qui aime est perdu d'avance* », etc., sont-elles gratuites, car il se trouvera toujours de brillantes exceptions pour les infirmer. Il doit bien exister quelque part une originale qui répond à l'amour qu'on lui porte par autre chose que du mépris. Je reconnais que ce n'est pas *facile à trouver*, mais je ne veux pas tomber dans un pessimisme tentant. L'optimisme n'est pas interdit, à condition qu'il s'accompagne d'un constant retour sur soi. C'est, je pense, l'attitude adoptée par Jean-Luc Godard dans *A bout de souffle*. Ce film douloureux et désespéré, à première vue, comporte une leçon qu'un homme de cœur peut faire sienne et qui est la suivante : « *Si votre amour n'est pas récompensé, si vous n'êtres pas payé de retour, c'est votre faute.* » Il n'y a pas d'amour malheureux. La vanité masculine peut se cabrer devant de telles affirmations, mais je les crois juste. Si vous n'êtes pas aimé, ne vous en prenez qu'à vous-même. La femme n'a peut-être pas toujours raison, mais elle a des excuses, comme je l'ai dit plus haut.

Le héros du film est un sentimental. Mais peut-être l'est-il à la manière dont le sont justement les femmes, et c'est là son malheur, car la femme attend de son partenaire qu'il soit homme d'une certaine manière. Elle attend de lui une volonté, une inflexibilité qu'elle affirme, si l'homme manifeste si peu que se soit de la faiblesse. Or *l'homme véritablement amoureux* est inévitablement faible et maladroit. C'est ce que justement une femme ne pardonne pas. L'amoureux s'étonne et s'afflige (« *Quelle garce ! Après tout ce que j'ai fait pour elle... Ce que les femmes peuvent être dégueulasses*, etc. ! »). Il oublie simplement que ses qualités d'intelligence et de cœur ne comptent pour rien, s'il perd la seule qualité masculine à laquelle la femme soit sensible : la volonté ! Une jolie femme ne se soucie ni du cœur ni de l'intelligence, car, je le répète, elle a dans la société capitaliste une situation infiniment précaire. Son sort, que l'on croit enviable entre tous, est misérable et la condamne à une inhumanité permanente. C'est pour cette *raison qu'elle apprécie* tant la force de caractère. Son mépris commence quand cette force de caractère disparaît. J'ai commencé cet article en disant : « L'amour est ce qui se passe quand un être en aime un autre qui ne l'aime pas. » Que se passe-t-il donc dans le film de Godard. Son héros n'est guère recommandable (il a tué un motard un peu trop vite), et pourtant il est profondément émouvant. Sa drôlerie cache une amertume lucide qui s'exprime par des maximes bien justes. Tout est normal, c'est-à-dire logique, c'est-à-dire horrible : les assassins assassinent, les dénonciateurs dénoncent, les amoureux s'aiment. Ils s'aiment, mais à quel prix ? Un amour heureux n'est jamais tout à fait heureux, mais un amour malheureux n'est jamais tout à fait malheureux. Une femme peut être lâche et dégueulasse, c'est vrai. Le renoncement n'est pas son fort, ni l'esprit de sacrifice. C'est encore vrai. Mais finalement la femme n'est pas coupable. Elle n'est pas responsable. L'homme non plus, mais le passé, l'histoire. Le tragique des rapports à deux, c'est que nous n'en sommes pas les maîtres. On a été ignoble, salaud, pour nous. La logique de l'amour moderne, c'est qu'avec *l'émancipation de la femme* l'exercice de la passion est devenu de plus en plus difficile. La femme devient libre grâce à son travail, elle peut coucher avec qui elle veut, elle a secoué la tutelle gênante de la société, et elle goûte cette liberté si péniblement conquise en faisant souffrir un amoureux. Quoi de plus naturel ? Ce qui était au XVIII[e] siècle l'apanage des femmes de qualité, est devenu maintenant à la portée d'une vendeuse du *New York Herald Tribune*. Michel Poiccard, ce trafiquant, ce voleur, est aussi élégiaque que Pyrrhus. La délectation que procure *A bout de souffle* vient justement de ce que son héros est désespéré avec une pudeur qui ne le cède en rien à celle d'un héros de Racine. Il a renoncé aux imprécations vengeresses du « Jules » de Charlotte, car il sait très bien qu'il ne sert à rien de cogner et que, d'ailleurs même, si ça servait à quelque chose, il ne le ferait pas. Il accepte mélancoliquement l'inévitable : tout est mal qui finit mal. Les peines d'amour sont toujours perdues. Et c'est de sa faute. Il ne suffit pas d'aimer, il *faut savoir*. Et ce n'est pas facile sans argent, sans situation stable, sans avenir. On se sent alors responsable et coupable, et l'échec de votre

cœur détecte mieux encore, malgré votre jactance, cette tare indélébile. Elle vous trahit, mais ce n'est pas non plus de sa faute. Décidément, un amour partagé et qui dure, c'est une affaire de gens riches.

*

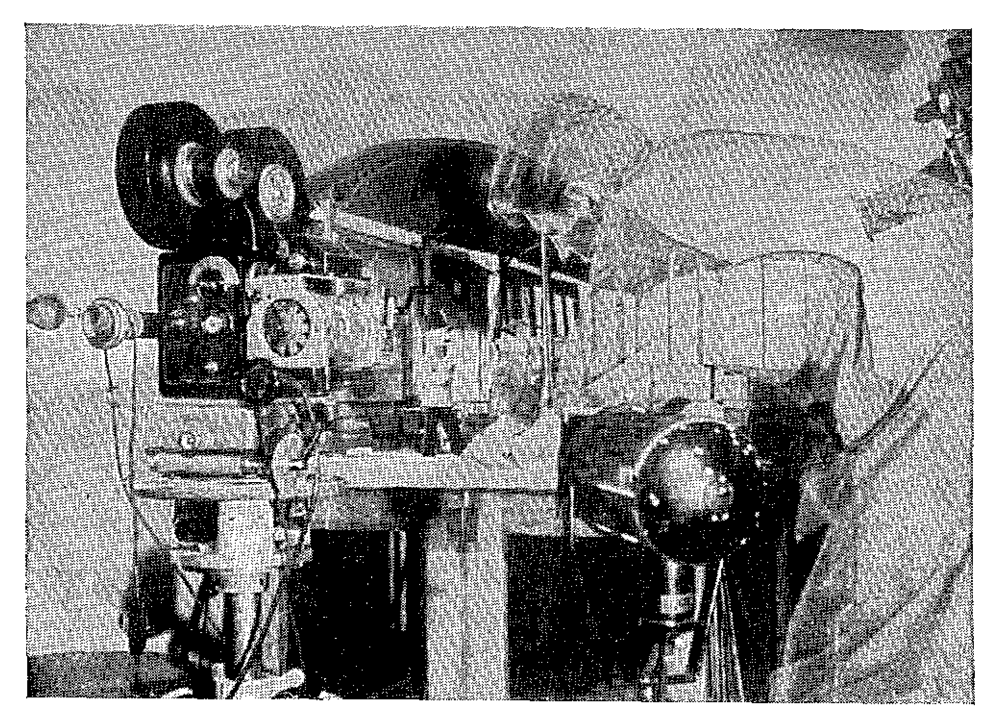
Me voici au terme de ces développements. On me pardonnera d'avoir pris prétexte de ces trois films pour livrer ces quelques impressions. Elles sont quelque peu désenchantées, comme on le voit, mais me conduisent à poser au principe que les malentendus ou les drames qui naissent des rapports entre hommes et femmes ne leur sont nullement imputables. En guerre comme en amour, personne n'est responsable. Les femmes sont *faciles à comprendre* et le fameux mystère féminin est à mettre au rancart. L'idéalisme masculin qui voudrait que la femme soit à l'image de l'homme et le matérialisme féminin qui ne se soumet qu'à des déterminations purement objectives, sont tous les deux respectables. Le malheur commence quand cet ordre normal n'est pas compris, et il est peu probable qu'il le soit avant longtemps. Fort heureusement d'ailleurs. Que deviendraient les artistes, si tout le monde se mettait à être raisonnable ?

Jean DOMARCHI.



Jean Seberg et Jean-Paul Belmondo dans *A bout de souffle*.

# POUR QUI SONT CES TRNKA ?



Pendant des jours, l'animateur (ici Brohuslav Sramek animant le soldat Chveïk) modifie précautionnement la marionnette, puis recule d'un ou deux mètres, afin de ne pas rester dans le champ pendant la prise de l'image.

# II

## par André Martin

## 1. — LES RÈGLES DU JEU *(suite)*

### LES DANGERS DE L'ANIMATION

Réalisée image par image, la prise de vue d'un film de marionnettes exige un temps considérable. On a vu que, pour une seconde de mouvement, il faut déterminer vingt-quatre positions différentes et successives. L'animateur, en décidant la direction et la vitesse du mouvement qu'il va créer, se fixe par avance un nombre d'images consacré au mouvement envisagé, évaluant même l'importance respective des fractions de la course totale dévolue à chaque image suivant

le dynamisme du mouvement prévu. Pour chaque image, l'animateur va s'approcher précautionneusement de la marionnette et modifier sa position avec une très grande précision. Puis il recule d'un ou deux mètres pour ne pas se trouver dans le champ pendant que l'on prend l'image, en veillant à ne pas oublier dans le champ, sur le sol du décor par exemple, une paire de ciseaux, un chronomètre ou une feuille du scénario qui apparaîtraient ensuite sur l'écran le temps d'un éclair.

Le tournage minutieux d'une scène, dans un seul décor, peut demander plusieurs jours, pendant lesquels les animateurs doivent s'interdire le moindre geste maladroit, le moindre déplacement incontrôlé d'un élément. Quelques millimètres de glissement pour un décor deviennent à l'écran une secousse sismique qui nécessite le retournage de la scène.

Dans ce climat de tension continuelle, les animateurs doivent vaincre la résistance matérielle de leurs personnages. Aucun dispositif de sécurité, de travail en série, aucune commodité industrielle ne peut faciliter l'animation des marionnettes. Les difficultés de l'animation étant intransgressibles l'animateur préserve la liberté de mouvement de ses personnages par une invention constante, renouvelée presque pour chaque phase de l'animation. Pour faire marcher un personnage, par exemple, la marionnette est fixée au plancher du décor, au moyen d'une vis, par le pied qui reste au sol pendant que l'autre pied avance dans l'espace. Si le personnage danse ou saute, il quitte son appui sur le sol. Il faut donc trouver le moyen de fixer le pied ou le corps de la marionnette en plusieurs endroits et poursuivre la détermination des phases, en se risquant jusqu'aux limites où l'équilibre peut être défié. Si la marionnette tombe, la scène est tout simplement à recommencer.

L'animateur ne déplace pas seulement le corps et les membres de la marionnette, mais aussi les drapés des vêtements, les étendards et les manteaux de chevaliers dans *Bayaya* ou les voiles des nymphes du *Songe*, en repliant peu à peu les plis des tissus dans lesquels sont enfilés des fils de plomb.

Comment oublier complètement, au spectacle des films de marionnettes, l'intérêt de ce travail fou de l'animation qui double l'effort créateur d'un considérable effort physique, au point de faire dire à Trnka : « *Dans l'animation, ce qui me fait le plus souffrir, ce sont les pieds.* »

L'un des plus mauvais souvenirs de Brohuslav Sramek concerne le tournage d'une scène de *Bayaya* pour laquelle il fallait animer 30 secondes d'un vol du cheval magique sur un fond de ciel. Entre chaque image Sramek devait s'accroupir pour sortir du champ. Cela dura toute une journée et une partie de la nuit. Le résultat fut évidemment un saut ample et léger de l'animal surnaturel sur un fond étoilé d'enluminure.

Epuisé par une longue journée de tournage, Bretislav Pojar, animant toujours le même cheval en se glissant pour chaque image dans un enchevêtrement de colonnades, oublia de sortir du champ. L'opérateur emporté par la cadence prit tout de même l'image. Pojar s'y trouve encore, unique personnage vivant ayant jamais apparu dans une séquence d'animation de Trnka.

Dans des séquences comme celle des hésitations du roi Neklan ou de la bataille contre les Louchanes des *Vililles légendes tchèques,* comme la scène du mimodrame des artisans d'Athènes dans *Le Songe,* on ne peut dissocier l'expression de la performance instrumentale. La séquence d'ouverture du *Songe* a permis aux animateurs de Trnka de battre un record. Toute la scène partant de la sérénade de Lysandre jusqu'au départ d'Egée, d'Hermia et des amants rivaux chez Thésée a été tournée d'une seule traite. Ces 100 mètres (qui ont d'ailleurs été recommencés une fois) représentent la plus longue scène d'animation réalisée d'un seul morceau. Et l'on ne peut pas dire que ce n'est pas sensible. La scène se poursuit sans coupure, en donnant l'impression que les marionnettes libérées des nécessités de l'animation bougent pour leur propre compte.

## LES ANIMATEURS

A partir de *Bayaya,* les spectateurs attentifs ont remarqué que les animateurs de Trnka signaient l'animation des personnages au générique. C'est ainsi que nous avons découvert les noms de Stanislav Latal, Bretislav Pojar, Brohuslav Sramek, Jan Karpas et Josef Kluge. En quinze ans ces animateurs, qui étaient

déjà les meilleurs du monde, ont porté leur métier à un degré de perfection jamais atteint.

BRETISLAV POJAR, réalisateur de courts métrages d'animation, qui possède depuis 1958 son propre studio, est l'animateur vedette des studios de Trnka. Il s'est fait une spécialité des personnages élégants et délicats de l'expression subtile de la tendresse et de la tristesse.

Ce fut lui qui se chargea d'animer le héros du *Prince Bayaya* et une des princesses et donna le mouvement à la princessse Libuse et au prince lâche Neklan des *Vieilles légendes tchèques*. Dans *Le Songe* il a dirigé la danse de Lysandre sous le balcon, la scène de Puck dans l'île où se trouve la fleur magique, la danse de Titania dans les bras d'Obéron et le passage de l'enchantement de Pyrame à la fin de la pantomime des artisans d'Athènes. Sramek et Latal ont animé tout le début burlesque de cette représentation de Pyrame et Thisbée. Latal a plus particulièrement suivi Bottom jusqu'au moment où Obéron le fait s'empaqueter dans son manteau. C'est là que Pojar a repris le personnage pour animer toute la scène presque immobile, au cours de laquelle, avec une intensité imprévue, Bottom exprime la tristesse de la mort.

Dans ses animations on retrouve toujours l'extraordinaire perfection sensible, la discrétion qui font le charme des courts métrages de Pojar : *La Cabane en pain d'épices, Un Verre de trop, Chpübel détective, Paraplicko,* et surtout l'admirable *Lion et la petite chanson.*

Jan KARPAS, animateur et metteur en scène de courts métrages de marionnettes (*Le Renard et le Loup*, etc.), anima les princesses de *Bayaya* et régla, avec Zdenek Hrabe les scènes de danses des *Vieilles légendes* et les marionnettes des *Deux frimas,* animant tout seul les scènes de papier découpé de *Chveik.*

Dans *Le Songe,* il s'est surtout occupé des truquages, des apparitions d'Obéron et de Puck en gros plan, du costume de fleurs vivantes de Titania et du bateau allégorique couvert de nymphes, aidé en cela par deux assistants animateurs nouveaux venus au studio de Trnka : Jan Adam et Valsta Jurajdova.

STANEK LATAL, contrairement à Pojar et Karpas, n'est vraiment pas tenté par les risques et les problèmes posés par la réalisation. Ce qu'il aime c'est l'animation exclusivement. « *J'ai réalisé trois films : un dessin animé :* Le Renard et la cruche, *un court métrage de prise de vue réelle :* La Deuxième robe, *et un film de marionnettes :* Kutasek et Kutelka à la foire. *Je sais maintenant ce qu'est le travail des trois arts du film. Je préfère m'occuper uniquement d'animation.* »

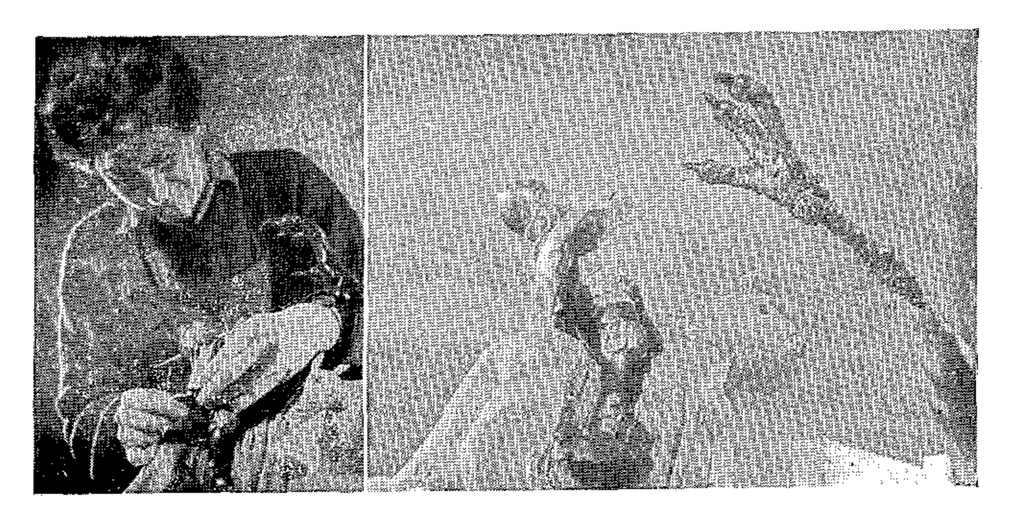
La direction de certains types de personnages demandant de l'élan et de la vivacité revient de droit à Stan Latal. C'est ainsi qu'il anime tous les personnages pris de boisson que l'on trouve dans les films de Trnka : les gais buveurs de *L'Année tchèque,* l'écuyer ivre de Chtirad dans les *Vieilles légendes tchèques* ou le gendarme saoul du troisième épisode de *Chveik.* C'est lui qui avec Josef Kluge a animé les deux génies du froid en papier découpé dans *Les Deux Frimas.*

Parmi ses animations magistrales, il faut compter le fou de *Bayaya* et Kresomysl des *Vieilles légendes.* Dans *Le Songe,* Latal a animé la scène où les amants en colère et le vieil Egée se retrouvent au palais devant Thésée, la course des jeunes gens autour du chêne, le badinage de Titania avec l'âne, la grande scène de réconciliation sous le chêne de Thésée, les fiançailles et quelques personnages du début de la pantomime. Latal possède aussi un talent particulier pour animer un grand nombre de marionnettes à la fois.

BROHUSLAV SRAMEK aime se charger des personnages vigoureux et drôles. S'il a dirigé les mouvements du triste roi de *Bayaya,* il s'est également occupé de Psemysl et de Bivoj dans *Les vieilles légendes,* a animé le *Brave soldat Chveik* dans les trois épisodes filmés que lui a consacrés Trnka. Dans *Le Songe* il a été chargé avec Latal des artisans athéniens interprétant Pyrame et Thisbée, les traitant avec un humour qui n'appuie pas sur leur ridicule.

## LA REGLE DU JEU

En passant en revue les différents styles d'animation de tous ceux qui, dans le monde, réalisent des films de marionnettes on s'aperçoit que chacun d'eux est avant tout défini par son mode de résolution ou de dépassement des difficultés matérielles. Trnka et ses animateurs ont su construire un monde spectaculaire où les marionnettes se meuvent sans qu'il soit nécessaire de faire appel à l'étonnement ou à l'indulgence du spectateur qui ne laisse pas apparaître les truquages et dans lequel le cinéma, cessant d'être un simple invité, devient l'ordre moteur.



Les proportions réduites des marionnettes diminuent les risques d'inertie et de réactions mécaniques des articulations, mais exigent une animation non seulement inspirée, mais méticuleuse. Ici, Bretislav Pojar, penché sur le prince *Bayaya*, anime l'une des scènes de bataille avec le monstre.

L'image par image, principe du mouvement des marionnettes, offre également des possibilités de truquages et de jeux visuels dont Trnka use toujours très modérément. Dans certains passages de ses films, tels que l'envol des aigles et des flèches dans la bataille contre les Louchane des *Vieilles légendes* ou les apparitions malicieusement situées de Puck et d'Obéron dans *Le Songe*, la virtuosité du travail des animateurs s'efface derrière la valeur spectaculaire.

Seules, quelques scènes féeriques ont recours à l'animation pour des variations plus purement instrumentales. Mais des scènes comme les tours de cartes du chef de bande du *Chant de la prairie* ou les jongleries du diable dans *Le Moulin du diable*, animées par Pojar (et qui annoncent les extraordinaires jeux d'animation d'un film comme le *Paraplicko* : la scène du clown et des cubes fil-de-féristes) ne correspondent qu'à de petits moments de fantasmagories.

L'art courageux et entreprenant du groupe de Jiri Trnka n'a pas cherché avant tout, comme celui de Starewitch, à se rendre simplement maître des dangers de l'animation, par une attention démesurée qui, en définitive, se révèle stérilisante. Il n'a pas, non plus, esquivé le danger comme Georg Pal ou Hermina Tyrlova, en prenant malicieusement le public pour complice de marionnettes ingénieuses, construites avec des bouts de chiffons ou des perles de bois. Il assume tous les risques de l'animation et les transforme en prétexte et en élément d'expression. Grâce à cet art de création totale que représente l'animation des marionnettes, Trnka construit son univers plastique de toutes pièces, et pour la première fois offre aux poupées un monde complet où rien n'est éludé, ni étranger : un monde spécifique de la marionnette de cinéma.

Le film de marionnette fait partie de ce cinéma instrumental qu'est le cinéma d'animation. Si la difficulté de l'animation transparaît toujours un peu à travers les mouvements des marionnettes, il faut aimer cette petite vibration irréductible, cette menace constante que le spectateur ressent sans bien la reconnaître, mais qui l'oblige, s'il est capable de sympathie, à suivre l'évolution du personnage avec un intérêt plus vif. A moins qu'il ne se soit cabré, fermé, scandalisé dès les premières secondes.

En rendant l'univers de la marionnette cohérent, en donnant à chaque poupée un rythme personnel, les animateurs de Trnka ont su porter l'animation au rang d'une exemplaire direction d'acteurs. Dans *Le prince Bayaya*, le jeu

de la princesse désignant son époux en lançant la pomme, le jeu du fou confus se retirant en rampant à reculons, les mouvements faussement empressés du diable tentant saint Procope dans *L'Année tchèque,* ou les attitudes de *Chveik* pendant ses interminables monologues, restent dans le souvenir comme des exemples d'interprétations cinématographiques dont l'invariable rayonnement pourrait bien échapper aux tragédiens du cinéma courant, donnant ainsi raison à Gordon Craig et à Gaston Baty.

Avant le tournage, Trnka donne à l'animateur la description détaillée du mouvement à réaliser comme le ferait un metteur en scène de film d'acteurs. Ensuite celui-ci détermine le mouvement, phase après phase, image par image. Cela nous vaut une interprétation parfaite, car chaque pose de la marionnette est non seulement jugée par rapport aux précédentes pour mesurer la vitesse du geste mais aussi, plastiquement, par rapport au tableau formé par l'ensemble de l'image.

Les animateurs connaissent bien, par les croquis du découpage comme par toute l'œuvre d'illustrateur de Trnka, les positions de pieds, de mains ou de bras que le réalisateur préfère. Stan Latal raconte qu'au Festival de Cannes il eut l'occasion de parler du *Songe* avec Gene Kelly. Ce dernier, emporté par son enthousiasme, mimait le jeu des personnages et retrouvait, pour mieux s'expliquer, les positions et les mouvements des personnages que Latal croyait être le seul, avec Trnka, à connaître par cœur, surtout à Cannes.

Certains gestes des poupées peuvent se charger d'une étonnante vérité humaine, tel ce passage de l'une des premières séquences de *Bayaya* où le héros du film se retourne sur sa couche pour entendre l'appel du cheval surnaturel. A partir de *Chveik,* d'ailleurs, et avec *Le Songe*, l'animation des marionnettes atteint à une perfection et une maîtrise redoutables.

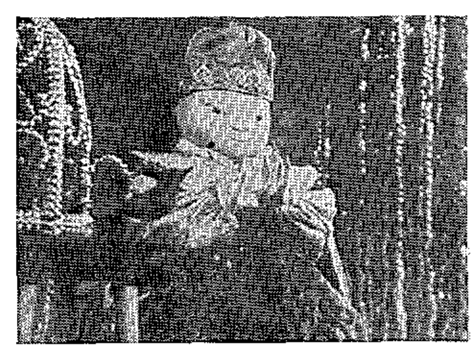
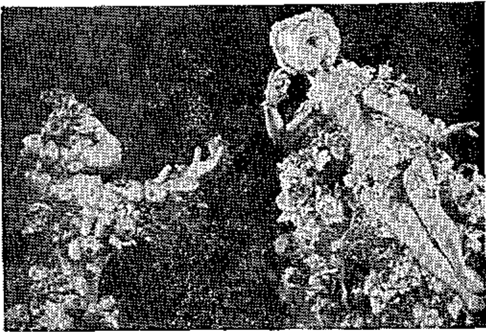
Dans ce domaine clos, dense, homogène, par la grâce de ce sens mystérieux et exercé qu'est l'animation, rien ne se glisse qui ne soit étranger à l'art de l'image par image. Les films de marionnettes cessent d'appartenir à un genre seulement pittoresque pour égaler les plus belles preuves de cinéma et remettre en cause, avec votre permission, certains de ses charmes imagés un peu trop usités.

## 2. — UN CINÉMA COURTOIS

Le déroulement simple et déroutant des films de Jiri Trnka, leur calme nouveauté doivent retenir l'intérêt des spectateurs fatigués par l'éloquence hypnotique et un peu automatique du cinéma coutumier. Si les effets d'artificiers, ou de prédicateurs vous déplaisent, vous aimerez le recueillement, le silence caractéristique qui saisit l'écran quand les images et les sons ont été mis en place par Trnka.

L'expression raréfiée, les mouvements et les sons comptés donnent au déroulement de ses œuvres une durée précieuse et singulière. Aux qualités offensives du cinéma, à ses stylisations impératives et contrastées, aux montages efficaces, Trnka oppose de nouveaux motifs de recueillement et d'art, une liberté visuelle motivée et séduisante. Ses dessins animés, ses livres et ses films de marionnettes ne cherchent pas à régner sur l'attention des spectateurs. Il ne veut jamais surprendre, irriter, entraîner, éblouir ou imposer une émotion, mais au contraire réconforter, dénouer l'esprit. Aussi, les incantations de détail, les chaînes de gestes accompagnés de bruits succincts et de faibles échos, les visages fixes de ses marionnettes ne peuvent saisir les impatiences distraites, prévenues, cabrées des spectateurs pressés et friands de percussions optiques. Les événements plastiques, dramatiques, visuels des films de Trnka ne viennent jamais au devant du spectateur, mais attendent d'être saisis par lui, de gré à gré.

Orienté à contre-courant de ce cinéma de mouvement choyé par le public

Les scènes culminantes de Trnka sont statiques. Immobile, le petit *Empereur de Chine* ne cesse pas d'exprimer une contagieuse mélancolie. Dans *Le Songe,* Obéron entraîne Titania dans une ronde vertigineuse qui fait d'eux des statuettes inertes.

et les créateurs, depuis l'entrée en gare du train des frères Lumière, le cinéma de Trnka nous propose les leçons de cinéma immobile dont nous manquons actuellement, en invitant notre attention à se fixer sur le contour de l'œil flou tracé à même le masque d'une marionnette, ou en nous faisant parcourir une colline amoureusement boisée à coup de crayons écrasés, ou encore suivre l'éclat d'une armure, les pennons de *Bayaya* réalisés avec une fascinante minutie de peintre héraldiste ou d'orfèvre, comme on n'en trouve plus.

## UN CINEMA IMMOBILE

La tendance réductrice de Trnka doit en grande partie, correspondre tout simplement à sa personnalité. L'animation, art de création totale, oblige l'artiste à se mettre tout entier dans son œuvre, sans réticence ni prudence, au point que les objets créés finissent par lui ressembler indéniablement. Au « *comportement effacé, immédiatement remarqué par tout le monde* » qui selon Adolphe Hofmeister caractérise Trnka, correspond exactement celui de ses personnages.

La volonté de forme, de fabrication, le goût de Trnka pour les matériaux et leur mise en œuvre viennent des arts immobiles. Et c'est finalement vers l'immobile que cet illustrateur cinéaste entraîne le septième art.

Quand, en 1945, il abandonna le dessin animé ce n'est pas sans lui avoir très précisément reproché son irréductible dynamisme.

« *Pourquoi ai-je abandonné le dessin animé ? D'abord parce que la fabrication d'un dessin animé exige beaucoup trop de dessins. Cinquante artistes les multiplient consciencieusement. Et il ne reste à la fin que très peu de chose du caractère original des premières maquettes. Le dessin perd sa personnalité. Tandis que, pour les films de marionnettes, je peins les fonds, je fabrique tous les personnages moi-même. Et pendant le tournage du film tout reste tel que je l'ai fait.*

« *Une autre raison. Le dessin animé a souvent un caractère caricatural qui découle de son principe technique même. Je n'ai jamais réussi à créer dans un dessin animé des scènes qui soient dramatiques. Dans mes films de marionnettes, les scènes culminantes sont statiques. Elles s'appuient sur des détails. Alors qu'avec le dessin animé il n'est pas possible de faire des détails, de regarder les visages de près, de laisser les personnages un peu immobiles. Les dessins sont innombrables et il ne peut en être autrement. Dès que les dessins cessent de se succéder, ils cessent de vivre pour devenir plats et sans vie.*

*J'ai besoin de faire mouvoir mes dessins, mais le dessin animé me condamne à user de tableaux plats, à me contenter de la surface de l'écran. C'est pour trouver un espace vital à trois dimensions que je me suis lancé dans le film de marionnettes. Ce qui me permet d'user de la profondeur, de la lumière. Et si je veux retrouver le ton, la rapidité, la mobilité du dessin animé, je pense pouvoir l'atteindre avec la marionnette, comme dans ce pastiche de western qu'est « Le Chant de la prairie. »*

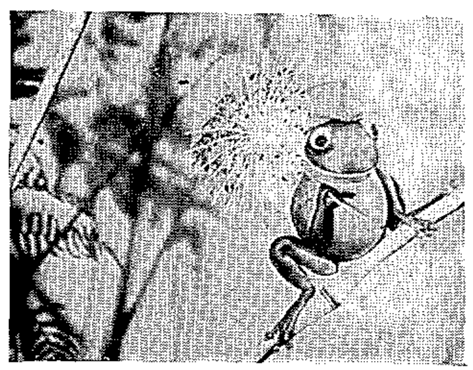
Pour s'être mal accommodé de l'agitation irréductible du trait et des formes obtenus avec les phases distinctes et successives du dessin animé, Trnka a tiré de cette caractéristique technique des effets très originaux, dans l'ordre de l'immobile comme dans celui de l'extrême mobilité.

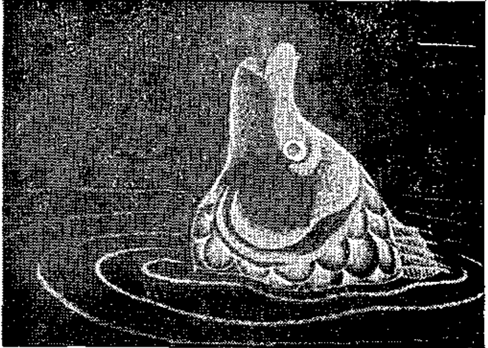
Par la technique du dessin animé sur cellulo, la parfaite superposition d'un trait immobile, son report parfait sur une série de calques et de cellulos tracés n'est pas possible. Les traits et les formes immobiles vibrent légèrement, kinétiques par nature, ce qui interdit toute immobilité voulue. A moins que l'on ne substitue à la série de cellulos, portant le trait immobile reporté, un cellulo unique, portant ce fragment qui doit rester inerte et que l'on photographie sur plusieurs images. Mais ce *fixe* produit une paralysie du dessin que l'on ne peut faire raccorder sans précaution avec les parties toujours mobiles.

De cette mobilité irréductible, Trnka a tiré un effet original en en faisant une vibration voulue et contrôlée dans *Le Cadeau*. Les cheveux de l'artiste peintre sont tracés sur chaque cellulo avec un dessin bouclé qui, étant donné sa complexité, ne peut être repéré, et qui fut tracé sans aucun souci de superposition et de fixité. Il en est résulté une curieuse vibration de la crinière artiste du peintre génial qui ajoute au caractère du personnage, complétant ingénieusement sa forme extrêmement simplifiée et ses couleurs unies. Le film d'animation n'avait jamais encore bénéficié de cette intrusion d'une texture en mouvement au milieu des teintes plates du dessin animé. Le goût de Norman McLaren pour les taches en mouvement à moitié contrôlées, obtenues par dessin direct sur pellicule, devait en généraliser l'usage. John Hubley plonge dans des textures agitées toutes les images de ses éblouissants et désinvoltes dessins animés récents : de *Adventure of an** à *Moon Bird.*

Dans la direction de l'immobile, il faut compter avec *Grand-Père a tellement troqué* et *Le Conte du poisson d'or*. On peut refuser la qualité de film d'animation à ces deux bandes construites avec des dessins immobiles, chaque plan n'étant pas constitué par une succession d'images toutes légèrement différentes et élaborées séparément.

Les dessins sont des pastels inanimés (exactement comparables à ceux de l'album que Trnka a réalisé sur les mêmes sujets) qui ont été animés sur un banc de prise de vue image par image. Mais leur confection sur un fond de papier noir permet quelques combinaisons photographiques. Et l'humour *qui préside à l'utilisation de ces documents* fixes échappe quelque peu à la simple science du montage ou du tournage sur





L'animation de la grenouille chantante du *Rossignol de l'Empereur* oppose les parties inertes et les parties mobiles avec une parcimonie humoristique qui fait penser au dynamisme réduit des meilleurs dessins animés de la U.P.A. — Il fallait une science de cinéaste d'animation pour régler les courses et les apparitions des illustrations immobiles qui servirent à la réalisation du *Poisson d'or.*



Masques, fétiches, signes, les marionnettes ont à rayonner plus qu'à ouvrir des bouches inutiles. Deux exceptions : l'insupportable sous-lieutenant Dub de *Chveik,* toujours hurlant, et les vedettes mélodieuses du *Chant de la prairie.* On voit ici la gracieuse héroïne de ce western, chantant « Good Bye ! ».

document. Citons par exemple, dans *Le Poisson d'Or,* quelques-uns de ces très modernistes et très économiques procédés : mouvement des vagues obtenu par deux défilements montant et descendant, continuellement enchaînés; arrivées de plus en plus impatientées du poisson d'or par simple entrée verticale dans le champ; réutilisation du même dessin pour évoquer les fastes des palais; travelling avant enchaîné sur fond noir, comme pour *C'est l'aviron* de McLaren, d'une même porte, donnant l'impression d'un couloir infini; travellings latéraux brusques introduisant la même figure chaque fois cadrée d'un peu plus loin (maradjah, radjah, jah, ...ah !).

Certaines successions d'images fixes procèdent de l'animation, en représentant les positions successives d'un même personnage et en donnant une impression de mouvement. (La colère de la femme, composée de trois phases apparaissant en plans *cuts* terminés par le mouvement réel de la dernière phase, chavirant sur un axe pour donner une giffle au pauvre mari).

Les planches forcément immobiles d'un livre illustré ne sont pas, par principe, étrangères à l'image par image. Elles peuvent même se prêter aux exigences des animateurs. Tout film d'animation revient finalement à composer un mouvement visuel à partir de phases successives *inertes.* Et les rapports qui s'établissent entre les pages illustrées d'un livre peuvent se rapprocher des *rapports d'intervalles,* de l'animation, générateurs de mouvements, au moins dans la pensée : le tournoiement des pages joue le rôle de l'obturateur. Cette conviction guidait Alexandre Alexeieff, illustrant le « Colloque entre Monos et Una » avec les multiples états successifs de deux gravures, ou créant, en modifiant plusieurs fois les tableaux tracés sur la surface remodelable de son écran d'épingles, des paquets d'images successives pour « Le Docteur Jivago ». A ces travaux d'illustrateurs, constituant une offensive de l'animation dans le domaine du livre, correspondent parfaitement les films de Trnka, composés avec des dessins fixes par lesquels l'illustration se sert du cinéma créé à une image près.

D'aileurs, ces recours à un dynamisme parcimonieux sont très représentatifs du style de Jiri Trnka. Nous en retrouvons des exemples, même dans ses films, pour lesquels le travail des animateurs n'a pas été marchandé. Pour Trnka les scènes culminantes doivent être statiques. Dans *Vieilles Légendes Tchèques*, après la séquence magistrale de la guerre des Tchèques contre les Luchane et la mort du héros Chestmir, une foule de personnages entoure le bûcher où son corps va être brûlé. Les trente-cinq marionnettes sont complètement immobiles. Le seul mouvement provient du manteau d'un guerrier qui se gonfle au vent pendant trois secondes.

Pour ce qui est du dessin animé, surtout depuis l'avènement du nouveau style américain instauré par les productions de Bosustow, une volonté d'économie judicieuse préside aux restrictions de mouvements et à la détermination des *fixes*, disposés suivant un contrepoint d'immobilités et de mobilités calculées (1). Tandis que Trnka immobilise ses marionnettes uniquement pour intensifier leur expression. Lorsqu'il ramène ses personnages animables au rang de statuettes inertes posées sur des plateaux en rotation, cela donne la ronde de Titania et d'Obéron dans *Le Songe* ou la dérive extasiée des servants, présentant au sorcier, avec des sourires de somnambules les coupes qui serviront au sacrifice des *Vieilles Légendes*. Les immobilités du Prince du *Rossignol de l'Empereur de Chine* ou celles de Bottom dans le final du *Songe* ajoutent au rayonnement de ces deux personnages.

## LES IMAGES A CONSERVER

La généralisation de la prise de vue directe a finalement voué le cinéma à parler presque uniquement le langage du réel. A l'âge de l'image industrielle, ce réalisme fondamental assigne une fonction entièrement nouvelle à l'image, en suivant une pente que rien ne vient très sérieusement contrarier.

Avec une soumission plus ou moins rusée au réel, en regardant sans être vu, en enregistrant à la sauvette ou en gardant la caméra au poing au milieu de la foule, les jeunes cinéastes battent des records d'exactitude, de spontanéité feinte ou effective, attrapent au vol des fragments de réalité que jusqu'à présent l'on croyait insaisissable. (Qui « *on* » ?).

Rien ne saurait plus s'opposer théoriquement à cet empire révéré, et chaque jour renforcé, du réalisme photographique que ne le fait le cinéma plastique dessiné, sculpté, volontaire de Jiri Trnka. Au lieu de nous entraîner, de nous mêler à la vie instantanée, fuyante, déjà perdue, les films de Trnka veulent atteindre le formulé, le fini, la permanence des *images à conserver*. Au lieu d'augmenter la *proximité documentaire*, télévisive entre les objets naturels et leur représentation, les créations plastiques, les objets fabriqués et animés de Trnka imposent une distance créative, une décantation imposée par la main, l'esprit et la résistance des matériaux. Le cinéma y perd en « ressemblance » ce qu'il gagne en justesse spirituelle et en généralité. Il serait peut-être préférable d'étudier les œuvres de Jiri Trnka dans des « Cahiers d'Etudes Romanes » plutôt que dans une revue de cinéma. Car les films de ce cinéaste entretiennent certainement plus de rapports avec les pierres romanes des tympans et des chapiteaux bourguignons qu'avec le Cinéma tel qu'on le parle couramment. Par leur fixité, leur volonté de figuration minutieuse, les plans des films de Trnka retrouvent des fonctions très anciennes de l'image, proches de celles des vitraux, des manuscrits enluminés et des pierres sculptées, documents qui ne cherchaient pas à entraîner, à contaminer, à arracher au réel son secret, mais tout bonnement à transcrire, à représenter le connu, afin d'étayer l'imagination et la réflexion.

Le cinéma de Trnka nous éloigne des rhétoriques convaincantes de Poudovkine, Eisenstein ou Chaplin, comme des écritures plus larges et contemplatives de Renoir ou Rossellini. Un plan-séquence moderne libère l'attention et le

(1) Certaines animations des films de Trnka opposent la mobilité et l'inertie avec une adresse qui vaut bien celle des créateurs de la U.P.A. Dans *Le Rossignol de l'Empereur* l'animation très « moderne » de la grenouille prise pour un rossignol fait alterner l'animation de la tête chantante, les repliements langoureux de la patte, ou les tournoiements d'ombrelle avec des immobilités partielles du personnage.

déclenchement des émotions en laissant le spectateur appréhender les points de vue dans un même cadre, au gré des mouvements des acteurs ou de l'appareil, sans avoir à piquer chaque élément à la fourchette d'un plan. Mais le temps de cette découverte progressive ne saurait égaler en intégrité et en durée l'itinéraire d'un regard parcourant un portrait de Goya ou un paysage de Monet. Ce sont justement les privilèges de cette durée plastique que Trnka tente d'introduire dans l'image reproduite et en mouvement du cinéma.

Dans le meilleur article jamais paru et à paraître, consacré à Trnka (« Une forme d'ornement » (CAHIERS DU CINÉMA nº 8, janv. 1951), Chris Marker cherche la source du rayonnement des œuvres de Trnka dans les rapports du cinéma et de la peinture, profitant de l'occasion pour en finir avec certaines étanchéités usuelles : théâtre et cinéma, peinture et cinéma, donnant le coup de grâce à une superbe idée toute faite : le cinéma art du *mouvement*. Invoquant l'exemple des films sur l'art de Resnais à propos de Trnka, Chris Marker écrit :

« Ce n'est pas parce que la caméra bouge (au contraire, moins elle bouge mieux ça vaut) que les films de Resnais sur les peintres sont d'abord du cinéma; c'est parce qu'enfin le tableau s'y voit restitué un temps qui lui appartient. C'est que la durée de son action n'est plus commandée par le temps du spectateur qui est suspension, mais par le temps de l'écran qui est parcours. Et le charme opère dans la mesure où, pour la première fois, grâce au cinéma, le peintre, l'œuvre et le spectateur ont un élément commun, connaissent un rapport dynamique et sont cousus provisoirement dans la même peau. »

Jiri Trnka a souvent répété qu'il s'était approché des moyens que lui proposait le cinéma, non comme un cinéaste qui saurait dessiner, mais comme un peintre et



L'espace cinéplastique du film de marionnettes est clos, dense, homogène. Dans le cadre progressivement élargi d'un travelling de *Bayaya,* parti d'un plan rapproché de la tête du père (où l'on reconnaît le trait de Trnka), entrent successivement les poutres tracées au pastel frotté, la claie minutieusement détaillée de la porte (une petite pointe d'enluminure, toujours), la texture bousculée du torchis, les végétaux dessinés brins par brins... Chaque objet visuel a été tracé, réuni, planté par Trnka. Certains savent aimer ce petit monde concret, unifié comme une écriture, sur lequel jouent la lumière et la pesanteur.

un illustrateur auquel l'art du film offrait la possibilité de donner le mouvement à ses créations. La participation que peuvent provoquer les films de ce plasticien ne peut être qu'une participation motrice à une construction picturale. Et le spectateur, privé des possibilités d'identification coutumière devant l'image animée, ressent une impression de lenteur. Trnka tourne le dos au cinéma habituel, confirmant, à travers la simplicité populaire des histoires qu'il raconte et la minutieuse lenteur de leur déroulement, que le Cinéma, comme le dit Chris Marker dans l'article cité, est affaire de *nature* et non de *moyen*, motif de parcours et de rayonnement, et non, comme à l'ordinaire, de projection, de surprise. Les films de Trnka nous promènent dans une imaginerie féerique et sensible avec des mouvements qui cherchent moins à provoquer ou à rendre compte d'émotions qu'à nous rapprocher de certains objets expressifs dans le cadre d'un temps épuré que seul la musique atteint couramment dans l'espace illimité du langage des sons. Le *Prince Bayaya* constitue le plus parfait exemple de cette longueur de temps unifiante, de ce parcours proprement cinématographique, qualifié par une égale perfection des objets et des itinéraires.

**LES DEUX T.**

L'habituelle incohérence lyrique du cinéma sonore ne fait pas énormément souffrir les spectateurs, sinon ils le diraient. Quand le synchronisme appuyé et les tournures tonitruantes des musiques incidentales banales ont été complètement déconsidérés, il a suffi de remplacer l'indiscrétion des vieilles partitions par des accompagnements phonographiques presque indifférents aux images. Les réalisateurs se contentent le plus souvent du retour pur et simple de deux ou trois motifs (fox-trott ou slow) inlassablement répétés, à moins qu'ils ne préfèrent quelques entrées de musique ancienne, prises dans un microsillon classique qui, à la commodité de l'emprunt, ajoute un cachet de retenue cultivée.

Fait rare, dans le monde cinématographique actuel, Trnka considère la musique comme un élément essentiel de la mise en scène et cherche à déterminer entre elle et l'image des liens primordiaux. Henri Colpi, à propos de l'admirable partition de Giovanni Fusco pour *Hiroshima mon amour* s'élevait contre le préjugé de la musique de film « bien meilleure si on ne la remarque pas ». La musique des films de Trnka est une musique que l'on entend et que l'on remarque, qui peut frapper dur et fort comme une partition de Stravinsky, qui use des ressources du grand orchestre et des masses chorales. On peut considérer *L'Année tchèque* comme une véritable rhapsodie et *Vieilles Légendes Tchèques* comme un oratorio monumental. Après n'avoir pu, comme il l'avait prévu, adapter le « Bastien et Bastienne » de Mozart, Trnka a réalisé *Le Songe* comme un ballet pantomime égayé par des moments d'opéra-bouffe.

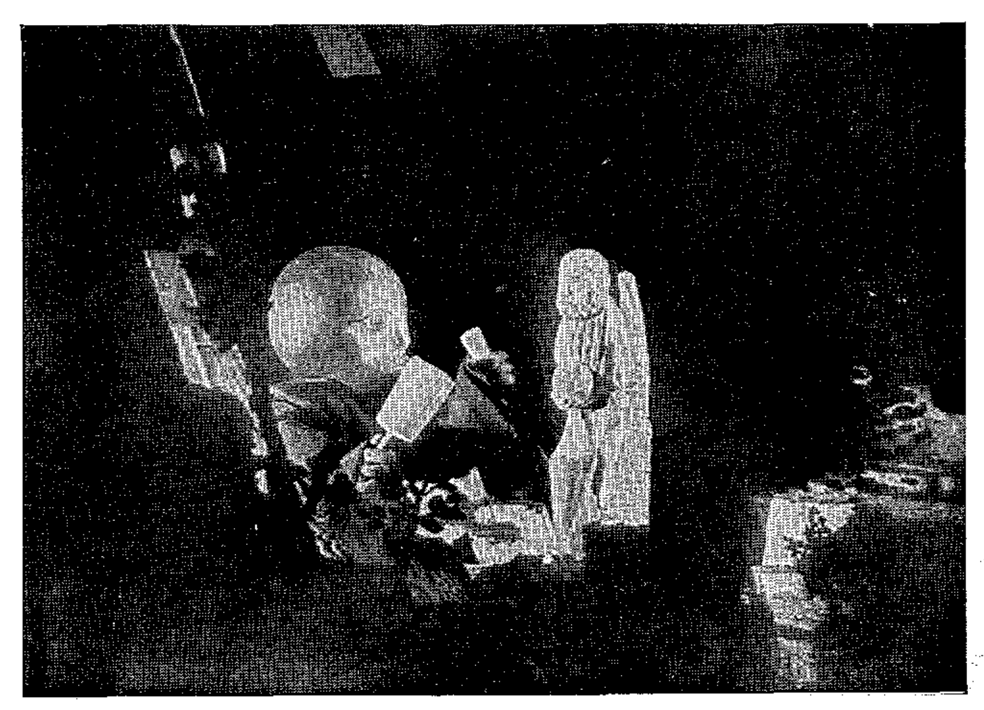
Mais cette valeur lyrique, Trnka la doit aussi à sa rencontre avec le musicien tchèque Vaslav Trojan (1) qui a écrit presque toutes les partitions de ses films, et avec qui il a établi une collaboration étroite et rarissime.

Trnka et Trojan commencent à travailler ensemble à la musique dès que le scénario est terminé. « *Une partie de la musique est toujours composée d'avance : les scènes de danse ou les passages qui doivent être particulièrement synchrones. Le reste est composé après le tournage.*

(1) Vaslav Trojan, né le 24 avril 1904 à Pilsen, comme Trnka. Elève au Conservatoire de Prague (composition, direction d'orchestre, orgue). Elève de Vitezlav Novak à l'Ecole Supérieure de Musique.

Nous voudrions mieux connaître en France ses nombreuses compositions symphoniques, son Ouverture de Concert, sa musique de chambre (quatuor, quintette à corde, quintette à vent sur des thèmes populaires dans le style ancien, son opéra de chambre : « Celui qui a épousé une femme muette » d'après Anatole France, et son opéra fantastique pour enfant « Le Cheval de Manège », ses innombrables transcriptions de chansons populaires pour solistes, orchestre et chorales, ainsi que ses musiques de scène, prouvant la nouveauté de ses conceptions en matière de musique dramatique : pour les pièces de Tyl, comme « Les Verts luisants », ou pour « Le Songe d'une nuit d'été ».

Ses partitions de films sont finalement, pour nous, les plus accessibles, en attendant que la radio, sinon les concerts du dimanche, nous permette de mieux connaître ces œuvres.



Les films de Trnka ont plus de rapports avec les pierres romanes qu'avec le Cinéma tel qu'on le parle couramment. Retrouvant la vocation des images anciennes et des très vieux métiers, Trnka a réalisé cette image taillée d'un saint, tirant lui aussi une image d'un bloc de bois, pour l'épisode de saint Procope de *L'Année tchèque.*

« *Nous choisissons et composons les thèmes ensemble. Trojan les joue avec un doigt. Puis nous nous séparons et Trojan écrit la partition sans moi, bien sûr. Notre collaboration est si étroite que c'en est presque incroyable. Parfois je lui fais remarquer que telle note tient mal sa place dans un trait mélodique, tandis que lui critique un mouvement dans un plan. Nous discutons longuement.* »

Trojan peut recomposer plusieurs fois un passage. Il y a eu, paraît-il, sept thèmes pour une scène du *Rossignol.* Mais Trnka n'hésite pas à changer le déroulement d'une scène ou même à la retourner pour permettre un développement musical.

## AUX SOURCES DU FOLKLORE

En se plaçant dans le sillage des œuvres de Dvorak, Janacek et Martinu, les partitions de Trojan démontrent combien l'allégresse, la truculence, la tendresse lyrique de la musique tchèque s'accordent avec le dynamisme des images cinématographiques. Mais comment pourrait-on, en Tchécoslovaquie, composer une musique qui ne tiendrait pas compte d'une science musicale populaire toujours actuelle. Après d'innombrables transcriptions, et adaptations de chants traditionnels, Trojan ne peut plus perdre le contact avec le folklore et ne pas garder dans ses partitions de films les accents de la danse, les sauts des modulations des intervalles pratiques liés aux élans musculaires des danseurs. L'attachement au pays natal peut devenir déterminant. Trnka et Trojan qui sont tous deux nés à Pilsen, travaillant ensemble à *L'Année tchèque,* ont tout naturellement retrouvé, pour accompagner les images de ce festival tchèque qui réunit les danses, les coutumes et les travaux typiques, l'ambiance musicale du Sud de la Bohême et du pays de la cornemuse.

Par la citation des airs populaires, Trnka a trouvé le moyen de donner une voix à ses marionnettes dont il n'aime pas faire ouvrir la bouche. Les allées et

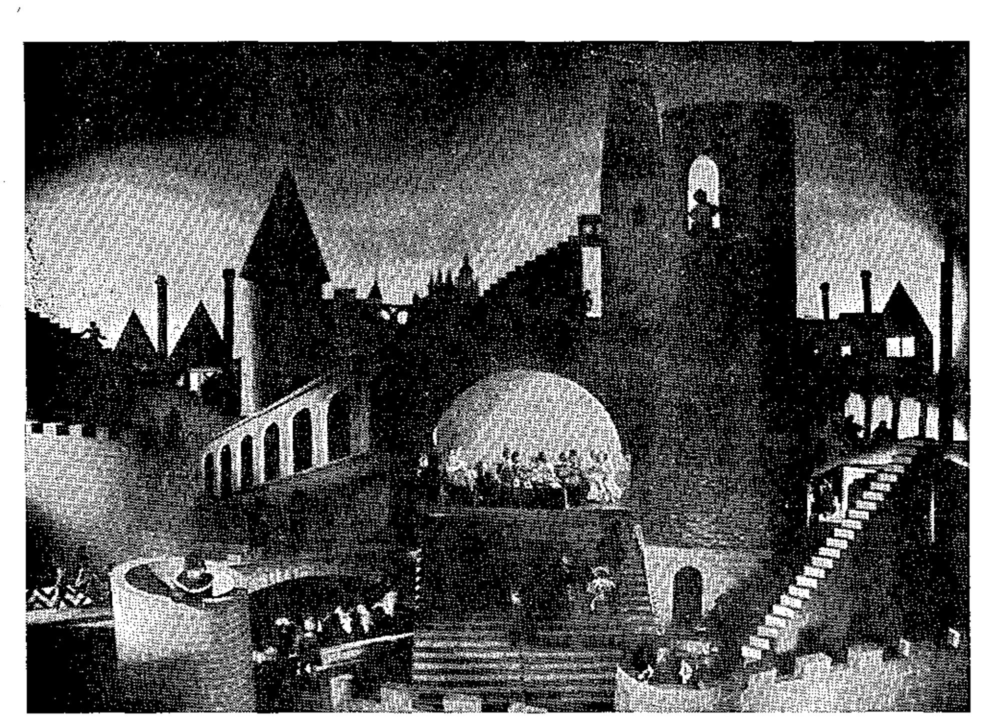
venues des personnages de *L'Année tchèque* sont accompagnées par des refrains populaires cités littéralement. Ce qui nous donne l'occasion de découvrir « *Quand je suis allé à Prague chercher du boudin* », « *Tu n'aime pas ce potage* », « *Paissez mes oies* », d'humbles comptines, des refrains enfantins et même de simples cris campagnards semblables aux « *Hudasej Hejsa Hey* », préludant à l'orchestre de marmites et de flûtiaux qui ouvre le défilé de la séquence du Printemps. Dans *Vieilles Légendes Tchèques,* Bivoj, chassant un terrible sanglier qui terrorise toute la contrée, chante, pour se donner du courage, la plus vieille des mélodies tchèques jamais recueillie.

Il ne faut cependant pas considérer Trojan comme un simple compilateur de thèmes folkloriques, mais bien comme un créateur dont les compositions s'appuient sur les courants musicaux populaires, suivant un mouvement continu d'emprunt, d'échanges et de création. Trojan approvisionne le folklore tchèque en nouveaux chants qui soutiennent la comparaison avec les mélodies traditionnelles. La partition du *Prince Bayaya* ne contient aucune citation. Et la vieille ballade, accompagnée à l'orgue de barbarie, qui, dans l'*Année tchèque,* explique le drame joué par des marionnettes à fil, est une création de Trojan.

Deux critiques tchèques, Wladimir Bor et Stepan Lucky, qui connaissent bien toute l'œuvre de Trojan, ont constaté que ce musicien plonge toujours joyeusement dans les richesses du folklore « comme un poisson dans l'eau » : « *Il ne se force pas, il ne s'ennuie jamais. Il est comme chez lui dans le domaine de la chanson populaire.* »

André MARTIN.

*(à suivre)*



On ne peut, en voyant les plans du *Prince Bayaya,* se rendre compte de l'échelle réelle des décors et des personnages. Le décor complexe du château couvrait tout le fond du studio de Trnka. Le film parcourt inlassablement les « mansions » posées une fois pour toutes. On reconnaît la cour du tournoi, la tour du guetteur, la galerie, la salle du banquet, les maisons de la cité que survoleront les dragons, etc.

# LONDRES 1960




## par Louis Marcorelles

« *He liked American films and detested English ones. He was inclined to think that there* could not *be a decent English film. This was connected with a great distaste he had for English* culture *and* mental *habits in general.* » Cette lapalissade ne mériterait pas d'être rapportée s'il ne s'agissait d'un des plus grands esprits de notre temps, pour certains le plus grand, Ludwig Wittgenstein, philosophe viennois réfugié à Cambridge, où il mourut en 1951, loin de toute publicité, absolument seul avec son œuvre et sa vision d'un monde au delà de l'absurde. La citation est empruntée à une brève monographie de Wittgenstein par son ami le Professeur Norman Malcolm de Cornell University (publiée en 1958 sous le titre « Ludwig Wittgenstein. A Memoir. » à la Oxford University Press).

Un jugement aussi lapidaire, auquel il serait trop aisé de souscrire et qui ne risque guère d'infirmer l'anglomanie béate des André Maurois et autres Pierre Daninos, exige réflexion. Les Anglais, et surtout les intellectuels anglais, crèvent de bonne conscience. Le cinéma anglais, comme l'exprimaient avec humour John Osborne et Tony Richardson dans une lettre au *Sunday Times*, est la risée de l'univers et n'intéresse guère que les snobs attardés de Boston ou Tombouctou. Mais de cette négativité même, de ce profond mépris de la vie et de ses semblables que ne saurait masquer une hypocrisie à toute épreuve, doit jaillir une révolution radicale. Les signes avant-coureurs sont déjà visibles. Je persiste, malgré André Martin et Pierre Leprohon, à considérer les recherches de « *Free Cinema* » de Lindsay Anderson et Karel Reisz comme l'avant-garde du cinéma mondial, une innovation pour autant que le film n'est plus simple divertissement, mais moyen d'investigation privilégié et par contre-coup instrument de connaissance.

L'apport le plus évident de ce renouveau artistique anglais, on le découvre incontestablement au théâtre. Nous, cinémanes, avons enfin surmonté nos complexes d'infériorité vis-à-vis des modes d'expression consacrés, nous nous rendons compte que nous pouvons vivre à l'aide des caméras une expérience individuelle aussi passionnante que celle d'un Cézanne, d'un Mallarmé, d'un Nietzsche ou d'un Joyce. Nous pouvons alors faire un retour impitoyablement critique sur les arts traditionnels, aller chercher notre substance au théâtre, dans la littérature ou la musique, etc. N'ayant plus à réduire le cinéma à des schémas datant des siècles précédents ou de la première moitié du vingtième, nous pouvons tout reprendre à la lumière du principe cinématographique. Comme Eisenstein dans « *Film Form* » et « *Film Sense* » cherchant à dégager la notion de montage aussi bien dans l'écriture chinoise que chez Vinci ou Dickens, nous devrons en quelque sorte réintégrer le monde à partir de données non logiques, voire non dialectiques.

Modestement, lentement mais sûrement, une petite révolution s'est effectuée sur la scène anglaise, aux deux pôles opposés de la Capitale à Stratford East, chez Joan Littlewood (Workshop Theatre, connu des spectateurs du Théâtre des Nations), à Sloane Square, au Royal Court Theatre, où Orson Welles s'apprête à monter le « Rhinoceros » d'Ionesco, avec Laurence Olivier dans le rôle principal. Au Workshop on méprise finalement le cinéma, on ne croit qu'au théâtre pour le théâtre. Par contre au Court, sous l'impulsion de Lindsay Anderson et Tony Richardson, on devine que le théâtre n'est qu'une transition, une introduction à une activité bien plus importante pour un homme de 1960, la création filmique. Attitude que ne démentiraient pas chez nous nos deux meilleurs jeunes critiques dramatiques, Bernard Dort et Pierre Marcabru. Il y a quinze jours donc, en même temps qu'Orson Welles et quelques autres, j'assistais à la première d'une comédie musicale mise en scène par Lindsay Anderson, « *The Lily White Boys* », où du premier au dernier plan, pardon, de la première à la dernière scène, se reconnaît l'influence d'un metteur en scène d'abord formé au cinéma, c'est-à-dire fondamentalement dynamique, en mouvement, soucieux de jouer de l'espace en même temps que d'interpréter un texte. Satire de la corruption de la société anglaise, encore trop douce pour réellement faire mal, mais suffisamment mordante pour donner mauvaise conscience à toute une section de l'intelligentsia londonienne.

A mi-chemin de Brecht et du *musical* américain, pas snob pour deux sous, vigoureusement en situation, utilisant en cours d'action une séquence de cinéma, ce théâtre révèle tout l'apport que peut apporter aux planches souvent poussiéreuses une vision cinématographique. Non pas à la manière Kazan, encore beaucoup trop chichiteuse, extérieure, formaliste au mauvais sens (et j'en dirais autant des méthodes de Visconti), mais selon la meilleure tradition brechtienne : c'est-à-dire le souci de donner toute leur épaisseur aux êtres, de « diriger » au meilleur sens, d'incarner. Pour un cinéaste, pareille expérience me paraît incomparable. Les animateurs de notre nouvelle vague ont tort de la négliger.

Le hasard me permit également de voir à Londres, toujours à la scène, deux autres spectacles exceptionnels : une adaptation de l' « Ulysse » de James Joyce



Noel Coward dans *Notre agent à la Havane* de Carol Reed.

d'une intelligence, d'une lucidité, d'une force dramatique sans comparaison avec les pitreries d'un Burgess Meredith au Théâtre des Nations (titre : « *Bloomsday* », du nom du héros du roman). et une pièce posthume d'Eugène O'Neill, « *A Moon for the Misbegotten* », histoire des amours contrariées d'une jeune campagnarde aux proportions herculéennes et d'un artiste new yorkais imbibé de whisky et de sophismes. On rêve du jour où un dramaturge français, ou mieux un auteur de films, saura déchaîner dans l'espace cette frénésie poétique qui balaie tout sur son passage. La révolution totale annoncée par le cinéma suppose un souci de la matière comparable à celui de Brecht, une transmutation lyrique comme chez O'Neill, un éclatement total des structures comme avec Joyce. Brecht et Joyce surtout me paraissent les deux archétypes auxquels se référera inlassablement le cinéaste de demain. Dans la mesure où Brecht annonce la mort du théâtre traditionnel et Joyce celle de la littérature telle qu'on l'entend encore, ils nous concernent au plus haut degré. *Ils sont le cinéma de l'avenir.*

## So Big.

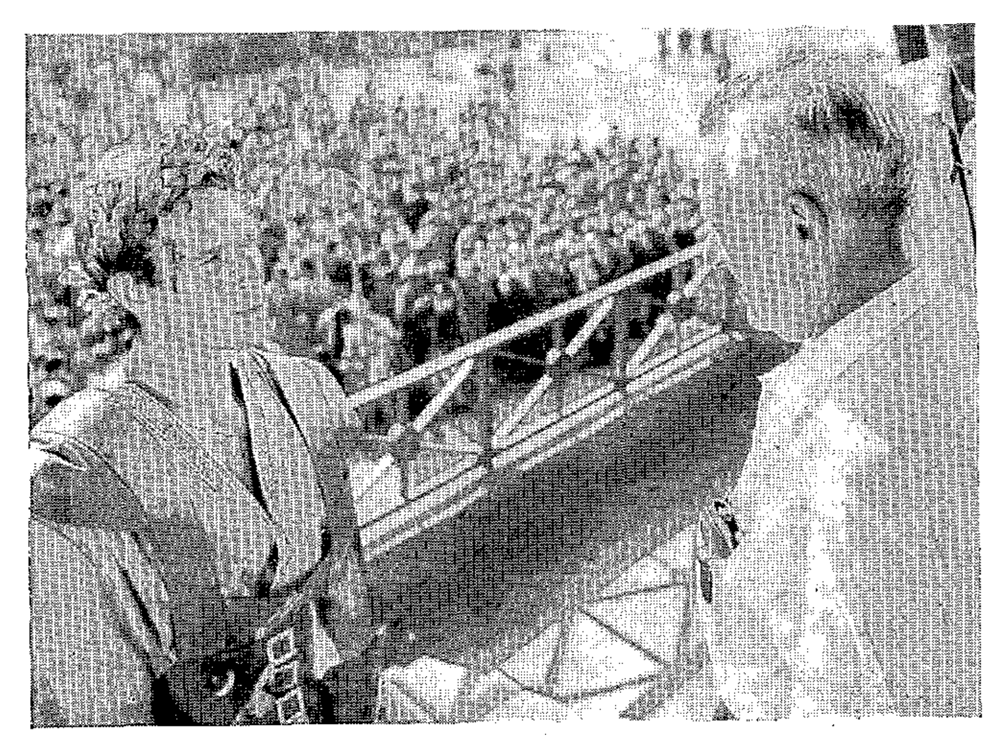
Le cinéma anglais va de mal en pis, si l'on en juge par le dernier Carol Reed, *Our Man in Havana*, Cinémascope noir et blanc écrit par Graham Greene et où l'on retrouve le gratin de la scène anglaise, Alec Guinness, Noel Coward, Ralph Richardson, plus Burl Ives, Maureen O'Hara, Ernie Kovacs. Graham Greene méprise

toujours aussi solidement le cinéma et l'humanité en général, mais révèle ici et là à travers son script une lueur de malice. On ne saurait en dire autant de Reed, qui supposé faire un film drôle, a à peu près autant le sens de l'humour que chez nous Jean Delannoy. Maladroit en diable avec sa camérascope, il fait jouer presque tous ses acteurs arrêtés, avec force mimiques. De temps à autre il glisse un cadrage penché sans autre raison que son amour inverti du cinéma. On est navré, ça ne vaut pas du Clément ou du Wyler, pas même du Carné. Un mot résume pareille entreprise : amateurisme, au plus mauvais sens. Seul Noel Coward, imperturbable, tire son épingle du jeu. Pour le reste, imaginez le pire de la comédie anglaise plus le pire de Sir Carol. Aucun critique anglais n'ose dire qu'il s'agit d'un parfait navet. Le *quickie* (film tourné à toute vitesse) ne vaut pas mieux : ainsi *The Shakedown* d'un certain John Lamont, qui mise sur l'actualité du problème posé par la disparition des prostituées du trottoir londonien. Nous touchons le comble de l'indigence, et évidemment Carol Reed paraît génial.

Mais Karel Reisz entreprend son premier grand film, *Saturday Night, Sunday Morning,* sur un thème voisin de *Lambeth Boys,* mais avec une intrigue. Tony Richardson, achevé *The Entertainer* (pour Warner Bros, et avec l'appui de Nicholas Ray), se débat présentement avec l'adaptation de la merveilleuse pièce de Shelagh Delaney, *A Taste of Honey,* en collaboration avec l'auteur. Lindsay Anderson lui-même risque de tourner un grand film, *The Kitchen,* d'après un sujet social d'Arnold Wesker, récit d'une expérience vécue par Wesker dans la cuisine d'un grand restaurant parisien. Je parie à cent contre un que cette « nouvelle vague » anglaise, si elle se matérialise, et elle en prend le chemin, surprendra au moins autant que son aînée française. En attendant, Rank se meurt, ne survit que grâce à ses laboratoires, la seule partie vraiment créatrice de ses activités. De plus en plus de techniciens et de comédiens américains viennent travailler à Londres où ils font des films cent pour cent américains.



C'est à Londres que Preminger tourna *Saint Joan* (Richard Widmark et Jean Seberg).



William Wyler dirige Charlton Heston dans *Ben Hur*.

Un des plus grands changements dans l'exploitation cinématographique londonienne est la généralisation dans au moins cinq salles d'exclusivité du principe des séances séparées, avec location comme au théâtre. Toujours très disciplinés, au spectacle comme dans la vie, les spectateurs anglais sont accueillis à l'arrivée par un petit orchestre, classique s'il s'agit du film sur le Royal Ballet, « typique » ou jazzeux pour *Ben-Hur* et *South Pacific* (succès ininterrompu depuis un an et demi); à la sortie ils ont droit au « *God Save the Queen* », comme après une pièce de Noel Coward ou Graham Greene ! Bref, le cinéma devient vraiment sérieux, respectable. Ce n'est plus un endroit de mauvaise fréquentation, surtout quand à une œuvre purement spectaculaire genre *Ben-Hur* collaborent des auteurs comme le poète Christopher Fry, le dramaturge S.N. Behrman, auteur avant guerre des scripts de Garbo, et quelques autres, tous non mentionnés au générique. Les critiques de Londres et New York n'ont pas manqué d'être frappés par la « distinction » de ces collaborations, en opposition avec les américanismes et la vulgarité criarde de *Solomon and Sheba*.

Londres est donc en proie aux grand écrans : outre *Ben-Hur*, tourné avec la Caméras M.G.M. 65 mm. (largeur de la pellicule) et *Solomon and Sheba* faussement annoncé en Technirama 70 mm., deux productions en TODD-AO, *Oklahoma !* (projeté pour la première fois à Londres selon le procédé original et non en Scope, comme chez nous) et *South Pacific*. Le Vidor est littéralement massacré à Londres pour la triple raison qu'il s'agit de la projection verticale selon le système classique, c'est-à-dire avec surface filmée unique (et non double, comme pour le vrai Technirama 70 et la Vistavision, avec la projection horizontale conjointe), que la proportion, cette fois 1 × 2,22, est strictement fantaisiste, et que la projection, comme



Margot Fonteyn (Ondine) et Michael Some (Palemon) dans *The Royal Ballet* de Paul Czinner.

dans toutes les salles londoniennes passant des films super-format, se fait à partir d une cabine spécialement aménagée à l'orchestre, à quelques dizaines de mètres de l'écran. Nécessairement, l'image doit être grossièrement démultipliée, l'utilisation d'objectifs à court foyer a pour résultat que, aussi bien pour *Ben-Hur* que *Oklahoma* et *Solomon and Sheba,* seuls les gros plans sont nets. Ces projections sont des caricatures de ce qu'on peut normalement espérer des écrans dit « totaux ». Par ailleurs le M.G.M. 65 mm. pour ce qui est de la couleur est fort peu satisfaisant (photo horriblement laide de Robert Surtees).

Toutes considérations non oiseuses, si l'on veut bien réfléchir à l'avenir qui attend le cinéma le jour où, par un simple jeu de lentilles, un film tourné tout petit sera littéralement projeté dans l'espace et démesurément agrandi, selon la volonté de l'artiste, et où, secundo, grâce à des repaires magnétiques, l'écran lui-même verra ses dimensions évoluer en cours de projection avec la souplesse féline qui caractérisait le crayon d'un Matisse. En attendant, les écrans totaux, exploités par des commerçants sans scrupules comme à Londres, sont une immense mystification. Pis : un même cadrage servira, après tirage optique adéquat, à une copie dont les dimensions varieront du 1 × 1,88 au Cinémascope. Ce qui est une escroquerie pour l'artiste. On sait qu'on peut *a posteriori* effectuer ce genre de tripatouillage, comme cela se produisit pour *Les 400 coups,* devenus en Allemagne un film panoramique.

Du film de Wyler, de ce remake de huit milliards et demi (francs légers) du *Ben-Hur* avec Ramon Novarro, disons simplement qu'il reprend assez fidèlement l'original, notamment la scène des galères et la grande course de chariots.

Film titan, qui a nécessité quatre metteurs en scène, dont, outre Wyler, Mario Soldati et Andrew Marton, mais où l'on reconnaît aisément la griffe du réalisateur de *La Vipère*. Wyler n'a pu résister à la tentation de faire psychologique, et traite par exemple des scènes d'explication entre Ben-Hur (Charlton Heston) et le centurion romain Messala (Stephen Boyd), comme s'il s'agissait de Shakespeare. Faisant répéter jusqu'à trente fois ses comédiens, Wyler frôle pathétiquement les limites de l'absurde. La course de chariots proprement dite sauve seule le film au box-office, et atteint une violence inouïe. Wyler ici s'est surpassé, nous livre un cinéma impassible comme du béton armé, mais d'autant plus percutant qu'on a le sentiment que des êtres ont dû laisser leur vie à ces véritables jeux du cirque. Pour le reste, ennui mortel de l'immortalité : on aperçoit le Christ comme dans *La Tunique*, mais on n'y croit pas. *Ben-Hur* est la négation du cinéma moderne, l'abrutissement des masses par l'image. La conviction de Wyler n'excuse rien. Nous sommes à cent lieues des gamineries inspirées de King Vidor.

Retenons que le grand écran, véritablement « total » comme avec *Solomon and Sheba* à Paris, représente l'avenir. Le film de Paul Czinner sur *The Royal Ballet* de Covent Garden avec Margot Fonteyn, *prima ballerina assoluta*, s'il nous confirme que le ballet anglais est aussi poussiéreux que le cinéma de même origine, n'enlève rien au génie de la Fonteyn, aujourd'hui la plus grande danseuse classique avec la Oulanova. Abstraite, pure mécanique osseuse dans « Le Lac des Cygnes », nous la voyons tout d'un coup s'humaniser, frémir de la racine des cheveux à la plante des pieds dans un ballet de Frederick Ashton sur musique de l'Allemand Henze, « Ondine ». L'écran total pourrait être pour le ballet en particulier et le *musical* en général un extraordinaire catalyseur. Ne méconnaissons pas les sortilèges qui nous attendent.

### There is No Business Like Show Business.

Londres, pour l'amateur de cinéma, qu'il aime Joseph Losey, Samuel Fuller ou plus prosaïquement Vincente Minnelli, c'est l'occasion de voir ou de revoir des films que souvent on n'exporte pas en France. Ainsi de *Stage Struck*, remake en couleur et R.K.O.Scope d'un succès de Katharine Hepburn, *Morning Glory*, avec Susan Strasberg dans le rôle de la jeune provinciale intoxiquée de théâtre, Henry Fonda dans celui du metteur en scène, et Christopher Plummer dans celui de l'auteur dramatique. Sidney Lumet signait ici sa seconde mise en scène de cinéma, après le succès de *Douze hommes en colère* et nous livre un des films les plus personnels du jeune cinéma américain, qu'on risque, hélas ! de ne jamais voir en France après la déconfiture de la R.K.O. (idem pour *The Young Stranger* de Frankenheimer). Le thème, si l'on veut, c'est celui, fortement dramatisé, de la vocation théâtrale d'une Maria Casarès ou d'une Catherine Sellers américaine, c'est-à-dire d'une jeune femme inspirée, constamment au bord de la crise de nerfs lorsqu'elle joue. Avec Susan Strasberg, digne héritière de son père et de l'Actors' Studio, nous sommes comblés. Habilement poussée dans ses retranchements par Lumet, Susan Strasberg nous livre le plus prodigieux document jamais filmé sur une toute jeune actrice (elle n'avait pas dix-huit ans, et j'ignore si elle avait déjà créé à la scène le rôle d'Anne Frank).

On oublie l'histoire, feuilletonesque, digne des magazines du cœur, malgré d'intelligentes touches des adapteurs, Ruth et Augustus Goetz (familiers de Broadway, connus pour leur transposition de « Washington Square » d'Henry James et de « L'immoraliste » de Gide). On ne voit qu'une jeune fille qui, comme la Carole Lombard de *Vingtième Siècle*, la Luise Rainer de *Dramatic School* (de Robert B. Sinclair, 1938), ne vit que pour la pire des illusions, ce que Chaplin, orfèvre en la matière, a merveilleusement appelé « *the glamour of lime light* ». A une réception, Susan, pour convaincre son auditoire, se lance follement, du haut d'un escalier, dans le monologue du balcon de « Roméo et Juliette », et les larmes fusent. Au théâtre

ce serait peut-être insupportable ; au cinéma c'est admirable, parce qu'un être se met à nu devant vous. Minnelli ne pouvait faire autrement que lui donner le rôle qu'il lui offrit dans *The Cobweb* : en un sens Susan Strasberg est au bord de la folie. Le travail de Sidney Lumet, assisté d'une des plus belles photos couleur de l'histoire du cinéma, signée Franz Planer, est à cent coudées au-dessus de sa performance de *Douze Hommes en colère*. Le film fut entièrement tourné à New York, et nous sentons que Lumet aime passionnément New York, qu'il en connaît tous les recoins. Il sait saisir une aube bleuâtre par un léger panoramique sur Times Square au petit matin. Il nous montre Sardi's, le restaurant où l'on se retrouve après les premières, en attendant la critique du *New York Times*, et où Truffaut reçut il y a un mois le prix de la critique américaine. Comme Mulligan, Chayefsky, Lumet est indéfectiblement amoureux de sa capitale. Et du *show business*.

Je ne puis m'étendre sur l'unique, le fascinant *Ziegfeld Follies* de Vincente Minnelli, qu'à ma grande honte j'ignorais encore et dont je pus faire connaissance grâce à l'amabilité du B.F.I. Quintessence minnellienne, puisqu'il n'y a pratiquement pas d'histoire, mais uniquement des sketches, tous centrés autour de la figure légendaire outre-Atlantique de Flo Ziegfeld, fondateur des Ziegfeld Follies, Henri Varna américain mâtiné de Barnum et de Cecil B. de Mille, découvreur de talents à la pelle, et en qui se résume pour des millions d'Américains la magie du monde du spectacle, avec ses grossièretés, son pathos, son génie, et sa *ferveur*. Le film lui-même : une série de treize sketches, dont quatre non dirigés par Minnelli (le plus mauvais, avec Red Skelton, est dû à George Sidney). Mais Minnelli, lui, est sublime, plus que jamais Oscar Wilde de la caméra, maître de toutes les illusions, plasticien et coloriste incomparable. Je ne sais que choisir : « *This Heart of Mine* », avec Astaire et Lucille Bremer, symphonie en rouge et jaune, lors d'une grandiose réception qui tourne au ballet surréaliste ; une « *Traviata* » chorégraphiée par Eugène Loring où, au beau milieu du grand air, la vie s'immobilise, en de fascinants bas-reliefs ;



Susan Strasberg dans *Stage Struck* de Sidney Lumet.



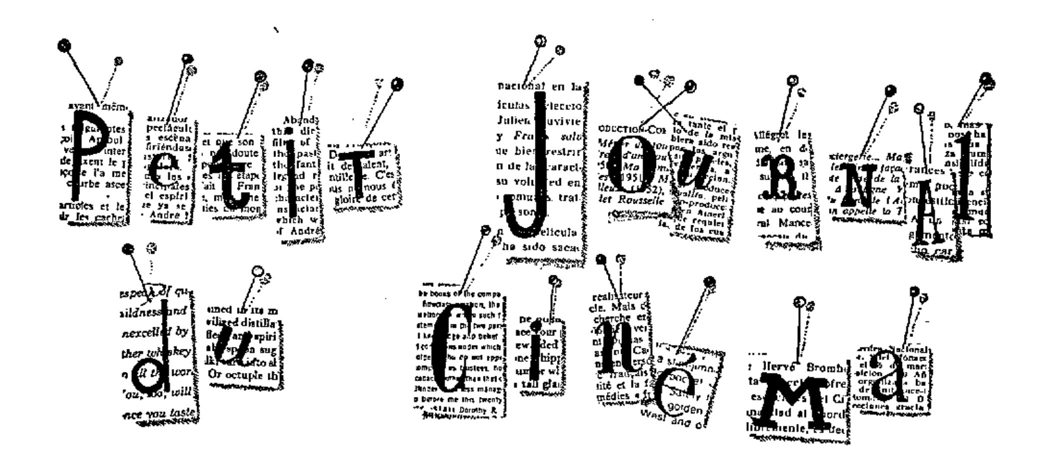
Judy Garland dans *Ziegfeld Follies* de Vincente Minnelli.

« *Limehouse Blues* », dont s'inspirera beaucoup le ballet Série Noire de *Bandwagon ;* le final où les girls se perdent dans un étrange déploiement de bulles roses.

Je détache l'ouverture où, pour présenter les ex-vedettes de Ziegfeld, Minnelli a recours aux marionnettes de Lou Bunin : par exemple un petit Eddie Cantor de bois gigote sous les projecteurs, tandis que nous entendons sa voix authentique, monstrueusement cabotine. Le plus beau sketch, pourtant, véritable acte d'amour, et performance cinématographique, est celui avec Judy Garland, alors mariée à Minnelli : « *A Great Lady Has an Interview* ». Judy, grande star, paraît dans l'antichambre où l'attendent les journalistes avec leurs calepins. Elle parle, puis chante insensiblement avec cette voix dévastatrice qu'on lui connaît. Puis les boys sont pris par le rythme, jettent leurs calepins et entrent en danse. Le tout filmé sur la longueur d'une bobine en une seule prise de vue et à la grue. Si nous l'ignorions, Vincente Minnelli est bien un des premiers virtuoses du cinéma américain. Cet art entièrement soumis aux apparences, les épousant avec une humble fidélité, mais selon une dominante précise, avec une volonté de stylisation implacablement spontanée, nous renvoie à l'illusion pure et simple, nous enseigne après Renoir, Bergman, McCarey, que le monde est illusion.

Alors peut commencer le réalisme.

Louis MARCORELLES.




## LE FORGERON CHANTANT

Un film d'Edgar G. Ulmer est un événement trop rare pour le rater. Il faut encore dénicher où ce film passe. Mais le hasard aide quelquefois le cinéphile impénitent. Première condition : connaître à fond la filmographie de ses auteurs préférés. Ensuite passer près d'une affiche qui annonce *The Singing Blacksmith*, film parlant yiddish, programmé pour un gala d'israélites de cette langue. Et c'est ainsi que, se souvenant que ce film, le cinquième de son auteur, fut réalisé par Ulmer en 1938, la moitié de l'équipe des CAHIERS s'est retrouvée dans une salle du quartier de Belleville.

Notre plaisir fut à la mesure de notre déplacement : immense (déranger un critique de cinéma hors d'un périmètre étroit et bien défini, est en lui-même un exploit épique et méritoire). Evidemment, nous ne comprenions rien aux dialogues, mais l'histoire se laisse par elle-même facilement saisir. Il s'agit d'une chronique villageoise, tirée, semble-t-il, d'une pièce de théâtre style « Famille Hernandez ». On nous montre les aventures d'un jeune et beau forgeron de village juif que l'on soupçonne se situer en Russie ou en Europe centrale, ses amours, son mariage, la rivalité de deux femmes et la naissance de son enfant. Cela participe de la Commedia dell'Arte avec ses types caricaturaux, le vieillard bègue, les vieilles femmes caqueteuses, les demandes en mariage, les jeunes filles dont l'une est la gourgandine et l'autre la belle et sage épousée, etc... Le tout truffé de chants yiddishs qui donnent au film l'allure d'une comédie musicale.

La salle s'amusait follement et semblait ravie de retrouver des héros qu'elle devait connaître de longue date. Elle avait sur nous l'avantage de comprendre ce dialecte non sous-titré. A ses rires nous aurions pu conclure qu'il s'agissait d'un film hautement comique. En fait, nous avons assisté à un spectacle d'une continuelle beauté. Beauté plastique des plans, des entrées dans le cadre, de la dynamique même des scènes où Ulmer rivalise avec son maître Murnau dont il fut l'assistant. Mais aussi beauté extraordinaire des gestes et des expressions (en particulier la scène d'amour dans la forge entre Yankel et son épouse). Comment ne pas admirer aussi la façon magistrale dont Ulmer fait naître le chant d'un état d'âme ? Tout ici jaillit naturellement. On se souviendra particulièrement de ce moment où Yankel donne une leçon de chant qui se transforme en un duo qui, lui-même, se transforme en une très belle danse paysanne.

S'il fallait retenir l'essentiel de ce film, nous dirions qu'il est fait de beauté, d'une rare élégance dans le naturel et d'une immense tendresse. — J. D.

## JEUNE ESPAGNE

FILMS 59 PRÉSENTENT UN FILM JEUNE RÉALISÉ PAR UNE ÉQUIPE JEUNE : LOS GOLFOS (les voyous) DE CARLOS SAURA, EN COLLABORATION AVEC DANIEL SUEIRO ET MARIO CAMUS. Cette bande annonce ne devrait pas prêter à sourire, car elle vient d'Espagne et témoigne de l'effort incessant soutenu par un groupe de jeunes cinéastes qui ont en commun l'amour du cinéma, une formation à la fois littéraire et cinématographique (Université et Institut des investigations cinématographiques) et une préoccupation primordiale : traiter des sujets qui représentent la réalité de leur pays, qui résultent d'une observation de l'actualité. (Notons que leur aîné, Berlanga, prépare *La Famille*, chronique de la vie madrilène où les rapports entre prostituées et américains des bases militaires occupent une place prépondérante). Saura, 27 ans, a déjà réalisé trois courts métrages : *Flamenco, Cuenca, La tarde del domingo* (*Le dimanche soir*) ; ce dernier film n'est pas sans rappeler l'atmosphère du *Coup du berger* ou des *Mistons. Los Golfos,*




**La campagne hitchcockienne des « Cahiers » porte ses fruits : le célèbre cinéaste se voit ouvrir les colonnes du fameux magazine « Mad » (numéro 53) sous le nom suggestif d'Alfred Hatchplot (littéralement : qui dissèque les intrigues). Hitchcock aime à répéter que, pour construire ses « suspenses », il choisit comme point de départ les événements les plus banaux. L'équipe de « Mad » donne, sous forme de bandes dessinées, un exemple de la méthode du grand Maître. L'incident de départ est le suivant : un homme marié quitte quelques minutes l'appartement conjugal pour poster un chèque destiné à régler sa note mensuelle de téléphone. Dans le scénario d'Hatchplot, après mille incidents tirés de tous les films d'Hitchcock, le malheureux protagoniste rejoint son domicile sept ans plus tard pour trouver sa femme remariée à... Alfred Hitchcock. Nous reproduisons ci-dessus un épisode de la bande dessinée, nettement inspiré de « Sabotage ». — F. H.**

---

son premier long métrage, a été tourné cet été avec un système de production en coopérative et relate la vie hasardeuse de cinq voyous. Un thème semblable a été traité par Marco Ferreri, ex-collaborateur de Zavattini installé en Espagne, dans le film *Los chicos* (les garçons), terminé au mois d'octobre. Ferreri s'est fait connaître par *El pisito*, réalisé en 1958 avec Isidorio Ferri, assistant de Welles pour *Arkadin*, film classé en troisième catégorie B par la censure, déclaré « impropre à une salle d'exclusivité », mais primé à Locarno. Il est vrai qu'il n'y montre pas de chanteuses, ni de pécheresses repenties, mais un couple qui attend la mort d'une vieille dame pour hériter d'un appartement. Ferreri vient de terminer un documentaire sur le coureur cycliste Bahamontès et prépare une adaptation, très libre, du *Château* de Kafka.

Mais la personnalité la plus attachante du jeune cinéma espagnol me semble être Jesus Fernandez Santos, auteur de *Espana* 1800, court métrage sur Goya, déjà connu comme écrivain (Deux romans : « La Hoguera », « Los Bravos ». Un recueil de nouvelles). Il prépare actuellement un long métrage sur la jeunesse universitaire, plus précisément sur la vie des diplômés sans travail. Certaines séquences sont prévues pour être tournées sur la frontière franco-espagnole.

J'ajoute que tous ces réalisateurs sont encouragés par le renouveau du cinéma français : « *En France, comme aux U.S.A.*, dit Fernandez Santos, *être jeune signifie quelque chose comme un chèque en blanc, une possibilité d'être entendu, pris en considération, seulement parce qu'on commence.* ». — N. S.

## JOSEPH M. ESQ.

Interviewé aux studios de Shepperton, lors du tournage de son nouveau film *Suddenly Last Summer*, adapté par Gore Vidal d'une pièce de Tennessee Williams et joué par Katharine Hepburn, Montgomery Clift et Elizabeth Taylor, Joseph L. Mankiewicz a fait aux correspondants de FILMS AND FILMING des déclarations particulièrement révélatrices : « *J'ai toujours voulu mettre en scène. J'étais venu chez M.G.M. pour mettre en scène... Je suis allé voir Mayer pour lui exprimer mon intention ; il refusa, avec*

ce commentaire *devenu classique* : « Vous devez apprendre à ramper avant de savoir marcher. » *Il ignorait le brillant de sa définition. J'ai dû continuer à produire... Louis B. Mayer est un des hommes qui ont fait le plus de mal au cinéma américain. M.G.M. était connu comme le studio des producteurs, Fox celui des metteurs en scène.* » Mankiewicz fut ravi de pouvoir émigrer chez Fox après 1940.

« *Je crains que le genre de films que j'affectionne ne soit plus de mode. Les Français qualifient mon œuvre de cinéma-théâtre. J'écris des pièces pour l'écran.* Eve *était une pièce ; de même* Lettre à trois jeunes femmes. *J'écris essentiellement pour des spectateurs qui aiment écouter un film tout autant que le voir. Cela expliquera peut-être mon intolérance à l'égard de certains fanatiques qui ne considèrent le cinéma qu'en termes de montage rapide, d'effets sonores et visuels. Un film, à mon avis, est un moyen d'échanger des idées et des commentaires, en même temps qu'un instrument pour obtenir des effets purement visuels.* »

Mankiewicz n'est pas entièrement satisfait de son travail sur *La Comtesse aux pieds nus* : « *Ce fut une œuvre de transition ; presque un bon film, mais il y avait surabondance de thèmes. J'étais furieux contre beaucoup trop de choses. J'ai voulu décrire beaucoup trop d'aspects de cet univers cosmopolite si particulier. Je désire toujours faire un film sur ce sujet, mais dans* La Comtesse *j'ai voulu en même temps traiter cela et aussi faire un film sur un type de femme que je connais bien, la femme trop belle qui se détruit elle-même...* La Comtesse *était une tragédie. De même ce très mauvais film que j'ai tourné durant une période particulièrement confuse de mon existence.* Un Américain bien tranquille. *Au cours de ces années de misère je suis devenu une sorte de vieil homme en colère. J'étais amer. Je me suis mis à utiliser une matraque, là où auparavant j'aurais employé un couteau bien affilé pour attaquer les choses qui me mettent en colère. Je m'emportais, au lieu de m'attacher à mettre en lumière et à ridiculiser.* »

« *Le meilleur de mon œuvre a toujours consisté à montrer quelqu'un donnant un coup de coude au voisin et lui disant :* « Ça vous ressemble » *ou* « C'est à moi que vous faites ça ». *Comme dans* People Will Talk, *sur les méthodes stupides des médecins et des infirmières qui réveillent les malades pour leur donner des somnifères, ou dans* Eve *à propos du théâtre.* » — L. Ms.

## CARNET ROSE

Après avoir longtemps été, aux yeux de quelques-uns d'entre nous, la première salle de répertoire de Paris, le « *Mac-Mahon* » devient, à partir du 16 mars, la première salle d'exclusivité de Paris, tout simplement. Tout cinéphile digne de ce nom se doit, dans ce sanctuaire de la version originale américaine, d'avoir descendu quelques centaines de fois les marches rouges menant, tantôt aux immenses plaines walshiennes cinémascopées, tantôt aux ruines loseyistes d'un quartier italien, tantôt à la solitaire maison *rayienne*, perdue dans la neige. Passant du western au policier à la comédie musicale, le « Mac-Mahon » n'a cessé de montrer au spectateur lucide la veine d'or du cinéma américain de ces dernières années, c'est-à-dire du cinéma en général. Seul à présenter à Paris la version originale intégrale de *Hot Blood*, le « Mac » termine de façon éblouissante ce premier chapitre mémorable, avec la première (*et sans* doute dernière) projection à Paris, depuis l'exclusivité, de la v.o. de *Run for Cover* de Nick Ray. Il était normal et nécessaire que le « *Mac-Mahon* » continuât son œuvre en présentant enfin une partie (au moins) des quelque 140 grands films américains qui, par la sottise ou l'incompétence des exploitants, n'ont point trouvé, depuis une dizaine d'années, d'écran à leur taille. Ainsi le plus prestigieux de ces films ouvrira cette course aux chefs-d'œuvre : *Moonfleet* de Fritz Lang. Suivront, aux côtés d'œuvres de Fuller, Losey, Walsh, *Kismet* de Minnelli, *Deep in My Heart* (son chef-d'œuvre) et *Give a Girl a Break* de Donen. Mais le grand vainqueur, souhaitons-le, sera Jacques Tourneur dont *Frontier Rangers* permettra d'apprécier à sa juste valeur un cinéaste méconnu. — S. M.



---

Ce petit journal a été rédigé par JEAN DOUCHET, FEREYDOUN HOVEYDA, LOUIS MARCORELLES, SIMON MISRAHI et NATHAN SALOMON.

# LES DIX MEILLEURS FILMS DE 1959

# PALMARÈS DES LECTEURS

Nous remercions les 337 lecteurs et amis qui nous ont fait parvenir leur liste des 10 meilleurs films de l'année 1959. Nous avons ainsi établi une liste type que voici confrontée, comme les années précédentes, avec celle exprimant la moyenne des trente réponses publiées dans le dernier numéro des CAHIERS. L'année étant exceptionnellement riche, nous sommes allés, cette fois-ci, jusqu'à 21 titres.

**LISTE CAHIERS**

1. Les Contes de la lune vague.
2. Hiroshima mon amour.
3. Ivan le Terrible.
4. Pickpocket.
5. Les Quatre cents coups.
6. Rio Bravo.
7. Les Fraises sauvages.
8. Vertigo.
9. L'Impératrice Yang Kwei Fei.
10. Le Tigre d'Eschnapur.
11. Moi, un Noir.
12. Autopsie d'un meurtre.
13. Le Déjeuner sur l'herbe.
14. La Tête contre les murs.
15. Le Général della Rovere.
16. Le Jugement des flèches.
17. Les Cousins.
18. Le Pigeon.
19. La Brune brûlante.
20. Deux hommes dans Manhattan.
21. La Forêt interdite.

**LISTE LECTEURS**

1. Hiroshima mon amour.
2. Ivan le Terrible.
3. Les Quatre cents coups.
4. Les Fraises sauvages.
5. Les Contes de la lune vague.
6. Rio Bravo.
7. Vertigo.
8. La Tête contre les murs.
9. Pickpocket.
10. Le Tigre d'Eschnapur.
11. Les Cousins.
12. La Mort aux trousses.
13. Autopsie d'un meurtre.
14. L'Impératrice Yang Kwei Fei.
15. Le Déjeuner sur l'herbe.
16. Le Beau Serge.
17. Les Liaisons dangereuses.
18. Le Général della Rovere.
19. Moi, un Noir.
20. Ossessione.
21. Le Jugement des flèches.

Les différences, cette fois-ci, entre les deux listes sont encore moins accusées que les années précédentes (faut-il s'en réjouir ou légèrement s'en inquiéter ?). L'identité, nous supposons, aurait été plus complète encore, si nos lecteurs provinciaux n'avaient pas été dans l'impossibilité matérielle de porter un jugement sur *Ivan le Terrible*, ou *Les Contes de la lune vague*, ou *L'Impératrice Yang Kwei Fei*, ou surtout *Pickpocket*, victime de sa sortie tardive.

Toutefois, on peut affirmer que, même compte tenu de ces contingences géographiques, la cote d'*Hiroshima mon amour* (classé le plus souvent premier, devant *Ivan le Terrible*) est de loin la plus élevée auprès de nos lecteurs, dont certains n'ont pas manqué de fustiger avec véhémence une prétendue tiédeur de notre équipe à l'égard du film de Resnais. Chabrol (handicapé par ses trois films), est, lui aussi, nettement mieux traité dans la seconde liste que dans la première. Quant aux *Liaisons dangereuses*, nous avons pu nous apercevoir que nombre de nos correspondants nourrissent à leur égard des sentiments beaucoup plus tendres que ne sont les nôtres.

Certaines des listes que nous avons reçues sont accompagnées de commentaires, souvent pertinents et instructifs, dont nous tâcherons de publier quelques extraits dans un numéro prochain.

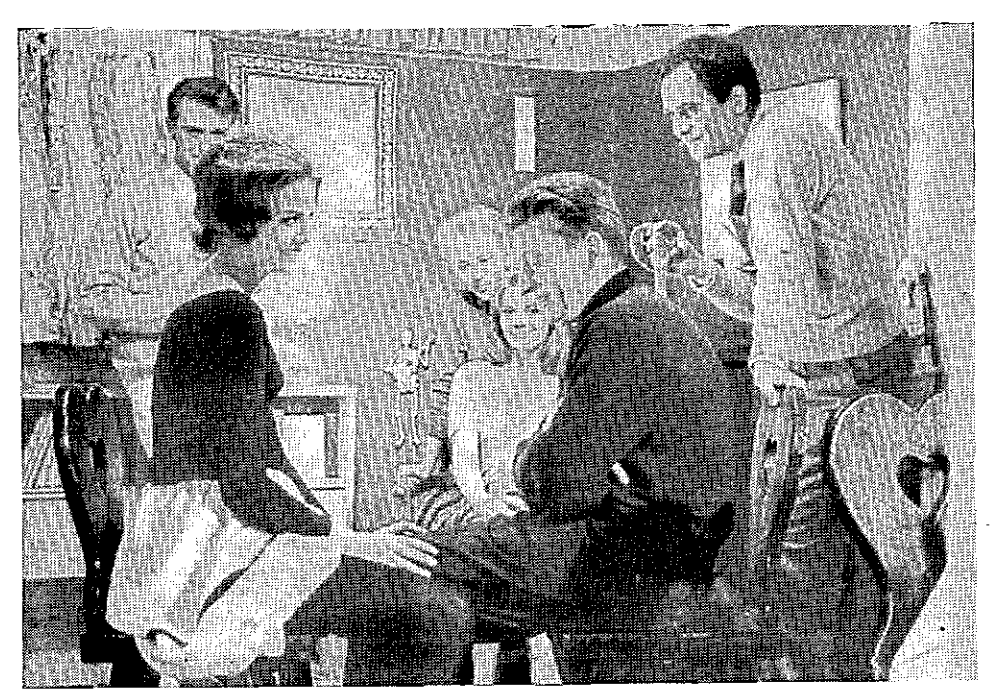
# LE CONSEIL DES DIX

**COTATIONS**

● inutile de se déranger.
★ à voir à la rigueur
★★ à voir
★★★ à voir absolument
★★★★ chefs-d'œuvre
Case vide : abstention ou : pas vu.

| TITRE DES FILMS / LES DIX → | Henri Agel | Jean de Baroncelli | Pierre Braunberger | Jean Domarchi | Pierre Marcabru | Claude Mauriac | Luc Moullet | Jacques Rivette | Eric Rohmer | Georges Sadoul |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| **Le Bel âge** (P. Kast) | ★★ | ★★ | ★ | ★★ | ★★★ | ★★ | ★★★ | ★★★ | ★★ | ★★ |
| **Come back Africa** (L. Rogosin) | ★★ | ★★★ | ★ | ★ | ★★ | ★★ | | ★ | | ★★★ |
| **Trahison à Athènes** (R. Aldrich) | ● | | | ★★★ | ★★★ | | ★★★ | ★ | ★★ | ★ |
| **L'Eau à la bouche** (J. Doniol-Valcroze) | ★ | ★★★ | ★★ | ★★ | ★ | ★ | ★ | ★ | ★★ | ★★ |
| **L'Aventurier du Rio Grande** (R. Parrish) | | | ★★ | ★★ | ● | | | ★★ | | |
| **Le Géant du Grand Nord** (G. Douglas) | | | | ★ | ★★ | | | ★ | | |
| **Pantalaskas** (P. Paviot) | ★★ | ★ | | ★ | ● | ★ | ★ | ★ | ★★ | ★★ |
| **Le Coup de l'escalier** (R. Wise) | | ★★ | ★ | ★ | ★ | | | ★ | | ★ |
| **Le Dernier train de Gun Hill** (J. Sturges) | ★ | ★★ | ★ | ★ | ★ | | | ● | ● | ● |
| **L'Affaire Dreyfus** (J. Ferrer) | | | | ★ | | ★ | ● | ● | | ★ |
| **Au fil de l'épée** (G. Hamilton) | ● | ★ | ● | ★ | | | | ★ | | |
| **Sapphire** (B. Dearden) | ★★ | ★ | | | ★ | ★ | ● | | | ★★ |
| **La Souris qui rugissait** (J. Arnold) | | ★ | ● | ● | | | ★ | | ● | ★ |
| **Au risque de se perdre** (F. Zinnemann) | ★ | | ● | | | | ★ | | | ● |
| **Les Loups dans la bergerie** (H. Bromberger) | ★★ | ★ | ● | ● | ● | | ● | | ● | ★ |
| **Le Bossu** (A. Hunebelle) | ● | ★ | | ● | ● | ★ | | | | ● |
| **La Main chaude** (G. Oury) | ● | ● | ★ | ● | ● | | | ● | ● | ★ |
| **Les Canailles** (M. Labro) | ● | | ★ | ● | ● | | | | ● | ● |
| **Rien n'est trop beau** (J. Negulesco) | ● | | | ★ | ● | | | ● | ● | ● |

# LES FILMS



Hubert Noël, Alexandra Stewart, Ursula Kubler, Françoise Brion, Jacques Doniol-Valcroze et Giani Esposito dans *Le Bel Age* de Pierre Kast.

## Voyage à Tnias Zéport

LE BEL AGE, film français de PIERRE KAST. *Scénario :* Pierre Kast (d'après « Un vieil imbécile » d'Alberto Moravia pour le premier épisode; avec la collaboration de Jacques Doniol-Valcroze pour les 2e et 3e épisodes). *Images :* Ghislain Cloquet et Sacha Vierny. *Musique :* Georges Delerue et Alain Goraguer. *Interprétation :* Barbara Aptekman, Loleh Bellon, Françoise Brion, Anne Colette, Ursula Kubler, Françoise Prévost, Edith Scob, Alexandra Stewart, Rolande Tisseyre, Virginie Vitry, Jean-Claude Brialy, Jacques Doniol-Valcroze, Giani Esposito, Hubert Noël, Marcello Pagliero, Boris Vian. *Production :* Les Films d'Aujourd'hui, Les Films du Centaure, Paris Overseas Films, Son et Lumière, 1958-1959. *Distribution :* Columbia.

Pierre Kast, réalisateur, et Jacques Doniol-Valcroze, co-scénariste avec le précédent, racontent dans ce film trois histoires qui, le long d'une année, se déroulent successivement à Saint-Germain-des-Prés (printemps), Saint-Tropez (août) et aux sports d'hiver. Bien que les trois histoires soient distinctes, les mêmes personnages apparaissent, s'en vont, reviennent, entremêlent leurs pérégrinations amoureuses de l'un à l'autre épisode. Rencontres, séduction, larmes, ruptures, diversions, retrouvailles, succès, échecs, voltes et revire-

ments, affinités électives et choix des élus — masculins ou féminins — composent la trame multiforme d'un brillant tableau de chasse aux femmes où s'illustrent quelques messieurs plus ou moins doués pour cet art, quelques jeunes femmes plus ou moins maîtresses de leurs sentiments.

Mais que l'on y prenne garde, ce marivaudage subtil et subtilement accordé à la « Byzance où nous vivons » dont parlait jadis Eric Rohmer, s'il donne au *Bel Age* le vernis doux et glacé des esquimaux et des laques de Coromandel, ce n'est là qu'apparence, craquante cellophane derrière laquelle tremble d'être mis à nu par les barbares une certaine conception de l'amour et des rapports entre les êtres, qui est celle de l'auteur.

En passant de la boutique Steph Simon à la pinède tropézienne, les personnages agis par Kast ne vont pas de Saint-Germain à Saint-Tropez, mais disons si vous le voulez bien, de Niamreg à Zéport (comme Butler visitait Erewhon). Ils se déplacent dans un merveilleux univers où les messieurs, riches d'argent et pauvres de soucis, célibataires il va de soi, consacrent à peu près exclusivement leur vie à la connaissance approfondie des jolies demoiselles, où les femmes sont toutes jeunes, belles et libres, et n'ont d'autre idéal que de faire le bonheur des susdits messieurs... Du moins est-ce là le paradis initial que peu à peu dégradent, au rythme des saisons, l'intrusion de méchants sentiments, jalousie, passion, et le déprimant refus qu'opposent nos compagnes à la condition de femme-objet.

Du solstice d'été à celui d'hiver, s'éloigne le vert paradis du plaisir et de l'amour-goût. Mante, l'amante veut manger l'amant, réduire en esclavage son pseudo-conquérant, et celui-ci, au terme du périple solaire, lassé, consent à n'être plus le maître du destin, en un nostalgique épilogue où la fable, parvenue à son terme, rejoint sans heurts la quotidienne réalité.

Ce film est donc un apologue. Et c'est à ce titre que se justifie le commentaire qui accompagne les images de façon quasi continue. De même qu'au conte se superpose sans cesse sa leçon, sa morale, de même au film visuel — éblouissant condensé descriptif des mœurs amoureuses de notre temps — correspond toujours dans le texte, avec les savoureux décalages qu'il implique, le point de vue du Martien.

Ce Martien, ce Kast, qui pose sur notre siècle le regard froid que Swift et Laclos posaient sur le leur, s'il nous donne ici son « De l'Amour », j'imagine qu'avec autant de verve il nous entretiendrait des mœurs politiques, militaires ou ecclésiastiques de nos contemporains. Espérons qu'il en aura le loisir, avant d'être brûlé en place de Grève.

Est-ce à dire que le présent film pourrait susciter la colère de nos censeurs ou de nos princes ? Trop bien dissimulés en sont les poisons, sous la grâce esquimaude que j'ai dite. Le même Pierre Kast, naguère, entre quelques satires de la peinture académique, de la guerre en dentelles ou de l'arrivisme à la Rastignac, réalisa sur commande de la sérénissime maison Larousse un court-métrage intitulé *Je sème à tout vent*, où il se délecta (je présume) à mêler l'ivraie au bon grain. Je veux dire qu'en soumettant à l'épreuve du téléobjectif les planches du célèbre dictionnaire, il mit calmement en question toutes les valeurs dites bourgeoises sur lesquelles est ancrée depuis 1856 l'œuvre universelle de Pierre Larousse. Sans doute manquait-il à ce charmant petit film une couche de laque protectrice, car présenté lors d'une première de gala aux Champs-Elysées, il provoqua une telle ire parmi le public bourgeois, ô combien, mais ordinairement bien élevé de ce genre de manifestations, que les fauteuils du Biarritz faillirent être mis à mal. Messieurs Hollier-Larousse reconnurent avec épouvante qu'ils avaient introduit le loup dans la bergerie, et s'empressèrent de brûler le film, en offrande aux mânes courroucés de leur grand-père.

Pierre Kast digéra (mal, je suppose) l'outrage, et se détermina à augmenter sur ses peintures à venir l'épaisseur du vernis. Il montre toujours des loups et des moutons, mais procède si habilement que l'on ne sait plus où l'ovin, où le carnassier. Lorsque Giani Esposito, Loleh Bellon débarquent devant chez Sénéquier, puis pénètrent sans entrain dans la bergerie de Thélème que Boris Vian leur ouvre sur les collines varoises, lorsque Françoise Prévost s'aperçoit qu'une de ses brebis refuse de bêler à l'unisson, *quid diaboli ?* Ou, si l'on préfère, les Martiens sont-ils les intrus ou les heureux moines de l'ab-

baye ? les nonnes du chalet ou leurs hôtes ? Il faut se résoudre à le reconnaître, ce sont les seconds, et comme il nous faut bien, temporairement, nous contenter de vivre sur notre planète banale, les gentils diables devront en accepter les conséquences.

Je ne sais si *Le Bel Age* plaira. Si oui, je crains que les spectateurs — confondant à leur tour la carte et le territoire — n'y prennent le même plaisir de voyeur qu'aux *Liaisons Dangereuses*. La différence entre Kast et Vadim n'est pas tellement que le second soit en retard sur son petit camarade au cours de logique non A. Elle est d'un moraliste à un montreur de marionnettes. A l'époque de *Et Dieu créa... la femme* et de *Sait-on jamais*, nous étions si peu habitués à des personnages parlant, s'aimant ou se quittant comme dans la vie courante, nous fûmes si agréablement surpris que, sur le moment, nous n'en demandâmes pas plus. Mais Vadim lui-même a bien vu depuis lors qu'il fallait donner une signification à la gesticulation de ses bonshommes. Incapable d'en imaginer lui-même quelqu'une, le contresens qu'il a commis a été d'emprunter à Laclos beaucoup plus que les situations : des ressorts moraux tendus en fonction de certaines croyances, de certaines mœurs aujourd'hui défuntes. Dès lors que reste-t-il ? une agitation puérile. Mais qu'importe Vadim et ses exhibitions ? Notre époque a de meilleurs peintres, qui sont aussi ses juges, ils ont nom Kast, Chabrol, Rohmer, Godard.

Emporté par mon ardeur à attaquer les bastions de la sémantique kastienne, je crains d'avoir omis de parler du film lui-même. Je dirai donc en peu de mots que la caméra de Kast a la légèreté de celle de Mac Carey, sa mise en scène la discrétion qui convient à la comédie, et que la direction d'acteurs est continuellement attrayante. Je distinguerai cependant Françoise Prévost, Jacques Doniol-Valcroze qui confirme les dons de comédien que montra *Le Coup du Berger*, et la délicieuse Alexandra Stewart.

Michel MAYOUX.

# Les hommes oubliés de Dieu

COME BACK AFRICA (REVIENS AFRIQUE), film américain de Lionel Rogosin. *Scénario :* Lionel Rogosin, avec la collaboration de Lewis N'Kosi et Bloke Modisane. *Images :* Ernst Artaria et Emil Knebel. *Production :* Lionel Rogosin, 1959.

On voudrait pouvoir louer sans réserve *Come back Africa*. Le courage de son auteur, qui a encouru plus d'un risque en tournant à la sauvette dans Johannesburg et ses environs un film inspiré d'intentions généreuses, appelle en effet la sympathie et l'admiration. Sous prétexte de faire un court-métrage sur la musique noire, Lionel Rogosin a pu tromper les autorités sud-africaines et rapporter un document qui semble venir à son heure, puisque le racisme recommence à montrer le bout du nez jusqu'en ces rivages où on le croyait à jamais enterré. Malheureusement en abordant le documentaire romancé, le réalisateur de *On the Bowery* n'évite pas les écueils du genre. Sans douter de sa sincérité, on est bien obligé de constater, sinon l'échec total, du moins un semi-échec.

Rogosin n'a pas su (ou n'a pas voulu) choisir entre la réalité et la fiction entre le simple reportage et la mise en scène. Son film souffre d'un caractère hybride qui gêne souvent. Le mélange de scènes prises sur le vif et de séquences « arrangées » rappelle les romans dans lesquels l'auteur reste à l'affût derrière ses personnages et n'hésite pas à intervenir de temps à autre pour donner un coup de pouce. On ne peut s'empêcher d'évoquer à ce propos le long métrage de Rouch, *Moi, un noir*, dont le style plus homogène emportait l'adhésion. Là où Rouch laissait ses protagonistes agir à leur guise, Rogosin entend les diriger. Mal lui en prend : les morceaux « réels » écrasent irrémédiablement ses tentatives de mise en scène, mettent en relief les défauts du récit et font paraître outrés tous les arrangements. Des séquences comme celles de la discussion des noirs entre eux ou des jeunes flutistes dans la rue, lorsque Rogosin abandonne ses

acteurs à leur propre inspiration, laissent entrevoir ce qu'aurait pu être le film, s'il avait opté pour le reportage pur et simple.

Pourtant le principe était respecté au départ : tous les interprètes sont des non-professionnels. Mais voilà : le scénario les corrompt; ils ne se contentent pas de se représenter eux-mêmes : ils visent à l'archétype; Zachariah n'est pas un paysan du Zoulouland, mais *le* paysan du Zoulouland venu tenter sa chance, dans les mines d'or d'abord, en ville ensuite; le « tsotsi » n'est pas un voyou, mais *le* voyou de Sophiatown, etc. Cette tendance à la typification nuit au propos de l'auteur. Bien sûr, les éléments du scénario écrit par Rogosin (en collaboration avec deux Africains), pris séparément, sont vraisemblables, mais de leur ensemble se dégage un relent regrettable de mélodrame. On se dit que Zachariah joue de malheur et qu'il lui en arrive vraiment de trop. Peut-être cette histoire est-elle réellement arrivée à un habitant du Zoulouland venu à Sophiatown, mais le propre de l'artiste est de procéder à un choix judicieux. Rogosin multiplie les détails sordides, insiste, parfois lourdement, sur les situations. Je pense aux moments que Zachariah passe comme «boy» dans un ménage blanc aux ordres d'une maîtresse qui tient plus de la mégère que de la raciste. Ou encore à la descente de police dans la chambre de bonne de Vinah, quand un des représentants de l'ordre essaie d'abuser de la pauvre noire. La défense faite au mari de cohabiter avec sa femme me paraît suffisamment éloquente pour qu'il soit besoin d'y ajouter ce morceau mal venu et surtout mal joué. Le comportement des blancs (la patronne et son mari, le chef de chantier, etc.) semble tellement puéril qu'on est tenté de rire plutôt que de pleurer. Au lieu de nous montrer les personnages dans leur vie quotidienne, dans leurs rapports avec les objets, Rogosin ne pénètre dans leur intérieur que pour décrire une saleté qui, à la longue, devient fatigante sinon repoussante. Il se complaît dans un certain misérabilisme qui nous éloigne des hommes au profit d'une pitié reposante.

Le racisme est une chose suffisamment horrible en soi pour que les détails « appuyés » deviennent superflus. La richesse même de *Come back Africa* va à l'encontre de ses buts. Le tact de *Nuit et brouillard* condamne plus sûrement en vingt minutes les camps d'extermination, que la profusion du *Procès de Nuremberg* dont les deux heures se truffent de vues horribles. Qu'entend faire Rogosin ? Nous apitoyer sur le sort des noirs sud-africains ? Nous n'avions pas besoin de tout cela ! Son propos était-il de témoigner ? Un pur documentaire aurait alors été préférable. Voulait-il nous faire honte de tolérer pareille situation en plein vingtième siècle ? Un autre film, conçu différemment, aurait été nécessaire. Un film sans tous ces dialogues qui occupent les scènes d'intérieur, qui remplacent le déroulement de l'histoire, qui détournent l'attention.

Je me dis parfois que le meilleur anti-racisme consisterait à prendre pour objet non pas les noirs, mais les blancs, non pas les opprimés, mais les oppresseurs. Du moins lorsque l'auteur est blanc. Rogosin n'échappe pas ici à l'écueil qui guette tout Occidental qui se préoccupe des peuples d'Asie et d'Afrique. Il projette malgré lui sa logique sur un monde qui en pratique une autre. Au fond de *Come back Africa*, je retrouve pour ma part le problème noir des Etats-Unis vu par un Américain blanc. N'étaient les séquences prises sur le vif, on serait tenté de dire que Rogosin est allé tourner en Afrique du Sud le film qu'il ne pouvait faire dans son propre pays. Cet écueil, empressons-nous de le souligner, Rogosin n'en a pas l'exclusivité. Même un Rouch, malgré son style homogène et son ambition plus limitée, y est tombé. Je veux dire que *Les Maîtres fous* et *Moi, un noir*, tout comme *Come back Africa*, n'arrivent pas à masquer chez leurs auteurs une certaine tendance paternaliste qui, pour inconsciente qu'elle soit, n'en reste pas moins réelle. Il y a, dans ce genre de film, un côté « ethnographique » qui me fait dresser les cheveux sur la tête. Je ne mets certes pas en doute la haute valeur scientifique des documents de la filmothèque du Musée de l'homme. Mais a-t-on le droit de disséquer sur les écrans commerciaux les noirs comme des insectes ? Rogosin, comme Rouch, se penche sur l'Afrique (avec sympathie ou pitié, c'est entendu) : il faut donc qu'ils se trouvent sur un piédestal, ainsi que le dirait Sartre. Je connais peu de gens, du moins au cinéma, qui arrivent à se débarrasser de



*Come back Africa* de Lionel Rogosin.

ces complexes. Renoir et Rossellini ont su aborder l'Inde avec une certaine humilité; mais à regarder de près *Le Fleuve* et *India,* je me demande s'ils ne versent pas dans un défaut contraire, s'ils ne placent pas une certaine Inde sur un piédestal inexistant.

Le paternalisme inconscient se double d'une volonté de démonstration, ce qui contribue à accentuer le déséquilibre du récit. La dernière séquence prend un tour abstrait et les flashes qui prétendent nous introduire dans la conscience du héros, contrastent avec le ton général du film qui se voulait objectif jusque-là. Signalons encore quelques contradictions du scénario qui ajoutent à l'impression de confusion que dégage l'histoire. Par exemple, lorsque Zachariah revoit sa femme, il lui demande où sont les enfants. Vinah répond qu'elle les a laissés chez la tante. Un peu plus tard, ils vont trouver la tante qui leur demande quand ils sont arrivés ! Décidément il faut croire que Rogosin a eu tort de vouloir conter à tout prix une histoire.

Je m'aperçois que j'ai été très sévère pour *Come back Africa* qui ne manque pourtant pas de mérites, même du point de vue purement cinématographique. Toutes les séquences « réelles » sont belles dans leur simplicité même : l'arrivée quotidienne des noirs; l'entraînement dans la mine; les mineurs la nuit; les rues de Sophiatown; l'émouvante scène de discussion dans le café clandestin, etc. On décèle chez l'auteur une recherche certaine de moyens nouveaux, une tentative de renouvellement par rapport à son premier film. Son échec est « sympathique ». Et puis, malgré le paternalisme inconscient que je dénonçais plus haut, il reste que la caméra, par sa puissance d'objectivité, parvient à témoigner d'une réalité dont on ignorait toutes les implications. Si j'emprunte ici au romancier Albert Cossery le titre de son premier recueil de nouvelles, c'est bien parce que *Come back Africa,* tout comme *Moi, un noir,* soulève un coin du voile qui cache à nos yeux les hommes oubliés de Dieu.

Fred CARSON.

# Jacques, ou la soumission

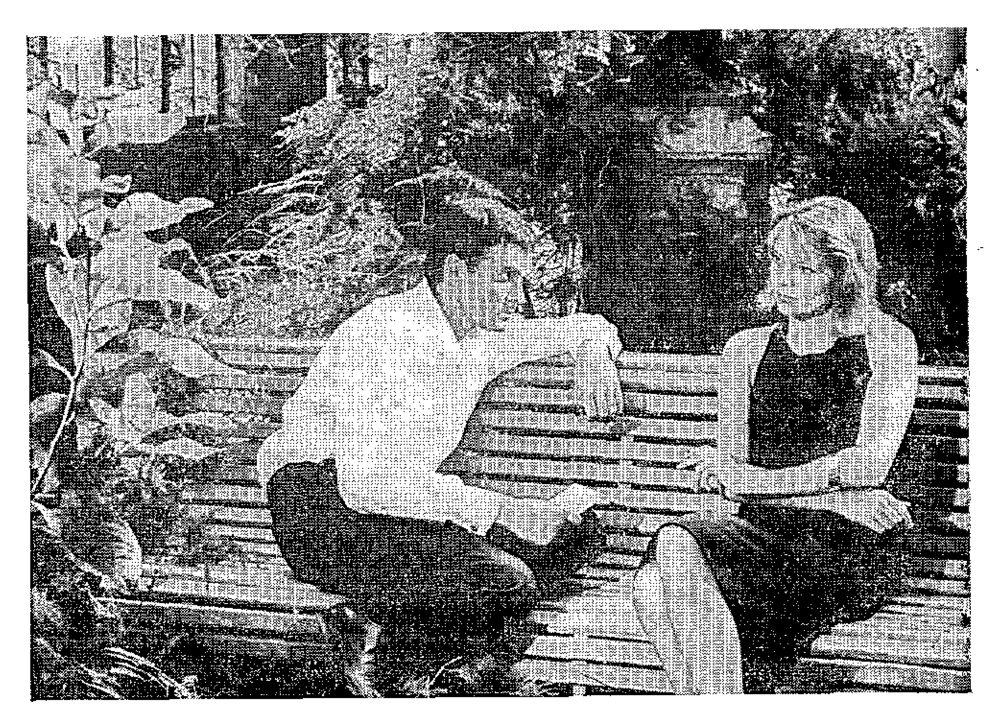
L'EAU A LA BOUCHE, film français de JACQUES DONIOL-VALCROZE. *Scénario :* Jacques Doniol-Valcroze, avec la collaboration de Jean-José Richer. *Images :* Roger Fellous. *Musique :* Serge Gainsbourg et Alain Goraguer. *Interprétation :* Bernadette Lafont, Alexandra Stewart, Michel Galabru, Gérard Barray, Jacques Riberolles, Florence Loinod, Paul Guers, Françoise Brion. *Production :* Les Films de la Pléïade, 1959. *Distribution :* Cocinor-Marceau.

Alexandre Astruc devrait avoir fait fortune avec ses droits d'auteur pour son fameux slogan sur la « caméra-stylo ». Il ne défendait pas tant, si je l'interprète bien, le principe de l'interchangeabilité de la caméra et du stylo que la nécessité de considérer le cinéma comme un langage, idée qui choque encore bien des âmes pieuses confites dans leurs illusions para-poétiques. Astruc lui-même ne prêcha guère d'exemple, toujours confiné dans la mise en scène pure, malgré sa vocation évidente de romancier. Trois films récents, essais, romans ou poèmes, ont accentué encore le paradoxe, dans la mesure où nous avons affaire à des auteurs complets, ou du moins à un cinéaste qui pose le texte littéraire en absolu (quitte à le recréer totalement par l'image, mais en épousant minutieusement ses lignes de force) : *Lettre de Sibérie* de Chris Marker, *Hiroshima mon amour* d'Alain Resnais et Marguerite Duras, *Le Bel Age* de Pierre Kast. Dans chaque cas la littérature, le délire verbal, est donné comme supérieur à l'appréhension filmique, cette dernière n'ayant d'autre ambition que de se hausser au niveau de la vision écrite. On discuterait, et je l'espère, discutera inlassablement du bien-fondé de ce que Bazin aurait probablement appelé « échange dialectique », la littérature, pratiquée rigoureusement, pouvant féconder le cinéma, risquant néanmoins toujours de le submerger, malgré les plus élégantes pirouettes.

L'originalité insigne de *L'Eau à la bouche*, premier grand film d'un vrai romancier (comme Astruc d'ailleurs), Jacques Doniol-Valcroze, vient peut-être de ce que malgré l'auteur, malgré la charpente si clairement romanesque, le cinéma trahit la littérature et débouche sur la beauté du monde et des êtres authentiquement donnée à voir. Avant de disserter la caméra végétale de Doniol respire, prend l'air des lieux plus que du temps. Et chez lui l'osmose verbe-image, fiction-réalité, atteint une intensité dialectique infiniment plus poussée que chez ses prédécesseurs et modèles. Cela, je crois, pour une raison majeure : Doniol fait entièrement confiance au cinéma. Malgré son extrême culture littéraire, son talent naturel à vous réciter de chic, comme Rivette et Domarchi, « L'après-midi d'un faune » ou le début de « L'étranger », en vrai disciple de Renoir et Visconti, le Renoir du *Fleuve*, le Visconti de *Nuits Blanches*, il regarde d'abord, contemple, et puis recrée. Ici le mot ne joue pas gratuitement sur son irresponsabilité, l'image ne se fige pas dans un garde-à-vous respectueux, on sent constamment qu'il y eut au départ perception cinématographique. Il devient alors impossible de ne pas se référer à Proust, à son « temps perdu ».

De plus en plus la trilogie Proust-Joyce-Faulkner reviendra sous la plume des commentateurs et des auteurs de films. L'éclatement du récit romanesque traditionnel, depuis 1914, préfigure à juste titre l'avènement du cinématographe. Proust se complaît inlassablement dans un passé perçu comme présent, c'est-à-dire appelant l'objectivation, s'efforce selon la tradition bergsonienne d'égaler temps et espace, matière et mémoire, nous plonge systématiquement dans le flot continu des états de conscience et s'arrête forcément à mi-chemin parce que la littérature n'est pas et probablement ne sera jamais équipée pour ce genre d'exercice. J'aime que Jacques Doniol-Valcroze, consciemment ou non, me fasse appréhender une sorte de durée proustienne, à la fois isolée dans l'espace, comme coupée du temps et pourtant éminemment fluide. Cela dit, il sera facile de relever que l'univers décrit par Doniol procède plutôt de Françoise Sagan que de Marcel Proust. Les commentateurs et spectateurs dits « de gauche », aveuglés par un faux réel, ne s'en sont pas privés.

D'abord, on l'a trop peu dit, Françoise Sagan, avec sa jeune expérience, a visiblement dévoré Proust et nous livre au fond un écho mineur, étouffé,



Jacques Riberolles et Françoise Brion dans *L'Eau à la bouche* de Jacques Doniol-Valcroze.

digne de l'époque médiocre qui est la nôtre, du plain-chant proustien. Ensuite n'oublions pas que les héros du « Temps perdu » ont aujourd'hui pour héritiers les protagonistes des « Bonjour Tristesse » et autres « Dans un mois, dans un an ». Surtout, et soyons lucide à ce sujet, Doniol-Valcroze a dépassé l'âge de Marie-Chantal : à travers sa discrète romance en mineur, c'est un peu l'expérience de toute une vie que je crois percevoir, une confession, comme de plus en plus avec chaque premier film du jeune cinéma français. Les limitations de l'œuvre seront un peu celles de la nouvelle vague dans son ensemble, c'est-à-dire une réelle difficulté à surmonter sa subjectivité, à ordonner ses sensations et sentiments, à trouver ce ton juste, « objectif et synthétique », qui selon Jacques Rivette caractérisera le cinéma de l'avenir. Que celui qui n'a pas encore péché, c'est-à-dire tourné son grand film, jette la première pierre à l'auteur de *L'Eau à la bouche*.

Ces réserves faites, ces divagations (les miennes) offertes pour ce qu'elles valent, pas plus, j'adore l'œuvre de Doniol, toute de charme et de spontanéité. Comme l'écrit Pierre Kast, c'est « le film d'un homme qui aime les femmes, qui le dit, et qui le montre ». Cela n'est pas aussi courant qu'on l'imagine, même parmi les cadets. Doniol perçoit la femme en quelque sorte à fleur de peau, caresse les épidermes soyeux, — à l'opposé de Chabrol ou Godard qui ont visiblement des humeurs assassines envers le sexe faible —, déshabille ses grâcieuses interprètes avec une élégance, une souplesse, un rythme presque dansé, que je ne me rappelle pas avoir jamais trouvés au cinéma, même chez Renoir. Le libertinage à la Doniol n'est pas une vue de l'esprit, une théorie pour l'an deux mille, mais une expérience bien concrète, toujours belle. Je ne dirai pas noble, car notre auteur est visiblement un parfait immoraliste, qui a lu Gide et peut-être Wilde. Le détail malicieux abonde : Alexandra Stewart suçant son pouce, comme une petite fille timide, au moment de s'enfoncer dans la nuit avec son amant; la cigarette qu'on

fume, dit en passant un personnage, après l'amour.

Plus me touche encore l'intense sensibilisation du metteur en scène au milieu décrit, à l'atmosphère étrange de ce château méridional perdu dans une campagne que tout Sudiste reconnaîtra immanquablement. Albert Camus, dans son plus bel ouvrage, « Noces », a exalté l'éclat, la ferveur de ce Midi où l'être se sent fondre sous l'éclat du soleil, le bleu du ciel. Ici la lumière est plus tamisée, les ombres se poursuivent dans la pénombre, rien ne heurte, rien ne blesse, sauf dans le recoin le plus secret des cœurs. Mais le sentiment d'exaltation, d'euphorie, est voisin, avec constamment la présence de ce lieu magique, la grande maison traditionnelle, le long du Canigou ou des Cévennes. Jacques Doniol-Valcroze parle d'un monde d'enfants gâtés que visiblement il connaît bien. J'aime que cet homme de gauche ne renie pas ses origines, peut-être malgré lui rende hommage à la beauté et à la grâce d'un art de vivre dont on ne saurait se libérer en le trahissant mais au contraire en l'épurant, en l'adaptant.

Deux références sont inlassablement revenues sous la plume des commentateurs de *L'Eau à la bouche :* Le Renoir de *La Règle du jeu* et le Bergman de *Sourires d'une nuit d'été*. J'admets la seconde, la première me paraît moins évidente que la filiation évidente avec *Le Fleuve*. Une scène notamment, la fugue d'Alexandra Stewart après la découverte des rapports amoureux entre Françoise Brion et Jacques Riberolles, vient en droite ligne du poème indien, avec le plan du visage d'Alexandra les yeux humides. Par contre la petite fille au yoyo n'a évidemment rien à voir avec *Le Corbeau*, sauf dans l'esprit de critiques fatigués. J'y verrai bien plutôt une réincarnation du Puck de Shakespeare (Florence Loinod, la fillette de Doniol, qui joue le personnage, est exactement à cet âge où l'enfance n'a pas exactement opté pour la différenciation des sexes et ignore les jeux de l'amour), comme le film en général appelle, plus que la référence à Renoir et Bergman, le souvenir de l'incomparable « Songe d'une nuit d'été ». La pièce et le film sont bien nés d'une même émotion, d'une même réaction devant les effluves secrets de la nuit. Et ici la démarche de Doniol cinéaste est bien plus pure que celle de Bergman, qui met encore « en scène », tandis que Shakespeare vise à la poésie pure. Doniol certes est encore un poète timide; mais le frisson shakespearien est là.

Ultime référence, toujours inconsciente, j'en suis convaincu : le roman anglais genre « Poussière », plus lointainement Virginia Woolf. Le danger avec Valcroze, finalement, est qu'il a, comme disent les rustres, « trop de lettres ». Rarement ouvrage plus raffiné, d'une sensibilité plus à fleur de peau, est sorti d'un studio français. Le problème aujourd'hui pour Doniol-Valcroze est de se discipliner, de viser plus haut. Il a visiblement l'étoffe dont on fait les grands cinéastes. Sans tambour ni trompettes, sans profession de foi stridente, sans bluff publicitaire, il nous demande de regarder vivre le monde. Qu'il dépouille le vieil homme de plume, qu'il remette ses chers souvenirs littéraires au clou, et il nous livrera probablement ce parfait cinéma-divertissement dont rêvait son grand ami Jean George Auriol. Je ne vois aucun inconvénient à appeler, comme Lindsay Anderson, *L'Eau à la bouche* « un bon film amateur ». Puisse le professionnalisme venir très tard !

Louis MARCORELLES.

## Welles et Rossellini

THE ANGRY HILLS (TRAHISON A ATHENES), film américain en cinémascope de ROBERT ALDRICH. *Scénario:* A.I. Bezzerides, d'après le roman de Léon Uris. *Images :* Stephen Dade. *Musique :* Richard Bennett. *Interprétation :* Robert Mitchum, Stanley Baker, Elisabeth Mueller, Gia Scala, Theodore Bikel, Sebastian Cabot, Peter Illing, Leslie Phillips, Donald Wolfit, Marius Goring, Jackie Lane, Kieron Moore. *Production* : Raymond Stroos, M.G.M., 1958. *Distribution :* M.G.M.

*« On ne peut rien reprocher à Brooks, puisqu'il travaille pour la M.G.M.*, dit Aldrich. *Tout ce qu'on peut lui reprocher, c'est de travailler pour la*



Robert Mitchum et Elisabeth Mueller dans *The Angry Hills* de Robert Aldrich.

*M.G.M.* » Faut-il alors reprocher au gros Bob d'avoir laissé monter et distribuer *Trahison à Athènes* par la M.G.M. ? On le dit profondément écœuré par ce qu'on a fait en Europe de son film. Un général allemand entre dans un salon. Comme d'habitude, il tend l'oreille et un sourire éclaire son visage austère : « *Quel plaisir,* dit-il, *d'entendre du Tchaïkovsky, et non du Wagner !* » Le fervent tchaïkovskiste tend l'oreille : rien. Qu'il patiente : un bout de la VIe viendra le combler deux minutes plus tard, au départ du général. Voilà pour le mixage, et voilà comme quoi ces gens-là ne font pas leur élémentaire boulot. Le montage est fait complètement au hasard, quant au scénario, on n'y comprend plus rien. Et pourtant il est signé Bezzerides, comme celui de *Kiss Me Deadly*, et effectivement on a l'impression qu'au départ, cela devait à peu près se tenir.

Mais ça ne fait rien : les rushes devaient être splendides, c'est eux qu'on aurait dû projeter. Avec eux l'histoire serait sans doute plus longue, plus étoffée, on y verrait mieux apparaître ce qui tient au cœur du gros Bob. Ils nous épargneraient le montage au hachoir, les coupes arbitraires, les gros plans déplacés des maîtres de la Metro, et prodigueraient ces sublimes plans-séquences dont quelques-uns (pudeur ou paresse ?) ont subsisté. Bref, si la marchandise mise sur le marché est vile, le matériau qui, bien que saboté, transparaît, est admirable.

Ceux qui n'aiment en Aldrich que son côté « paroxystique », privilégiant ainsi certains aspects de *Kiss Me Deadly* ou du *Big Knife*, seront ici déçus. Il est vrai que le montage maison ne les favorise guère. Mais Aldrich n'a pas pour seul atout son côté wellesien. Il sait aussi faire durer une histoire, narrer avec simplicité, engendrer lentement des êtres. Toute crise chez lui apparaît au sein de l'écoulement du temps. Les personnages existent par

soi, et l'accident ne les prend jamais au dépourvu. Ils sont tous armés jusqu'aux dents pour affronter l'événement, ils ont tous une philosophie : c'est peut-être excessif, mais c'est comme ça. Le sérieux du gros Bob est proverbial, mais fascinant.

De là ces longs regards du paysan grec vivant ou mort, de sa fille, Gia Scala, qui mourra aussi, ces longues pauses impassibles où excelle Stanley Baker, ces longs coups d'œil par lesquels se jugent l'un l'autre les personnages. Aldrich veut être moraliste et psychologue : il y parvient par une *attention scrupuleuse au réel*. Mais cela entraîne un total bouleversement dans la conduite de la caméra : on passe du studio dans la rue et dans les champs, de la vitesse à la lenteur, de la crise à la lente évolution, de l'exclamation à la période, de la photo d'art à la *photo d'actualités*, qui d'ailleurs, signée Dade, B.S.C., n'est pas bonne parce que la photo d'actualités est la plus difficile de toutes, et puis parce que le réalisme d'Aldrich est un réalisme dramatique.

Il ne faut pas s'étonner quand Aldrich avoue sa dette envers le néo-réalisme italien; sans elle Aldrich ne serait qu'un épigone du grand Orson. En fait, c'est sur cette coexistence en lui d'un Welles et d'un Rossellini qu'il convient de s'interroger; ainsi, à côté de scènes d'intérieur somptueusement baroques à la manière du *Grand couteau* ou de *Citizen Kane*, on aura des vues d'Athènes ni propres ni sordides (surtout pas sordides), mais exactes, des extérieurs plats où les lignes s'écartent et s'étalent au lieu de converger (comme dans *Bronco Apache*), un village grec tout simple, sans angles recherchés, admirable sans plus, une maison et une rue au Pirée, de style néo-réaliste-propre, dans lesquels inversement s'intercale la montée d'un escalier en un seul plan, ou, sur le port banal du Pirée, un pope devant une église qui semble citer *Ivan le Terrible*...

L'unité profonde de cet art composite lui vient d'abord de ce style personnel dont feint à tort de se défendre Aldrich, de ces premiers plans angoissants, de ces arrière-plans aussi, qui entourent et menacent des personnages ainsi toujours en situation extrême, dans ce *monde toujours déjà-là où* le héros est pris : cette danseuse, ces statues floues, ce panier d'œufs... C'est dire qu'ici l'unité est d'essence morale : elle est dans cette oscillation vécue entre Welles et Rossellini, entre *Kiss Me Deadly* et *Bronco Apache*, entre le méchant détective *et* le bon sauvage. L'unité réside dans cette aspiration, au sein des fureurs baroques de la société, à la simplicité et à la sincérité de la nature, qui ne peuvent être atteintes que par la persévérance de la volonté.

Jean-Louis LAUGIER

---

# NOTES SUR D'AUTRES FILMS

## Verve et gentillesse

PANTALASKAS, film français de PAUL PAVIOT. *Scénario :* Paul Paviot d'après le roman « Les Compères de la miséricorde » de René Masson. *Dialogues :* Jacques-Laurent Bost. *Images :* Marc Fossard. *Musique :* Jean Wiener. *Décors :* Sydney Bettex. *Interprétation :* Carl Studer, Ana-Maria Cassan, Bernard Lajarrige, Jacques Marin, Albert Rémy, Daniel Emilfork, Yvette Etiévant, Marie-Hélène Dasté, Dominique Boschero, Sandrine, Hubert Deschamps, Max Montavon, Julien Carette. *Production :* René Thévenet pour Pavox-Films, Alter-Films, Paris-Inter Production, Contact-Organisation, 1959. *Distribution :* Cinédis.

La publicité, les rumeurs nous en avaient averti : voilà de bons Français, de bons sentiments et un dialogue de Jacques-Laurent Bost.

La surprise pour le résigné n'en n'est que meilleure, car c'est un film bien agréable *Pantalaskas*. On y découvre, dès les premières images, un ton qui ne se démentira jamais, fait d'une verve et d'une gentillesse sans cesse contrôlées, organisées par une indéniable, mais désarmante, roublardise et qui ne prend jamais le pas sur la sincérité. Ainsi se trouvent rapidement transcendés le populisme et l'humanitarisme de pacotille dans quoi le film avait toutes chances de verser.

Sans doute tous leurs éléments sont-ils présents, mais constamment soumis à un subtil autant que malicieux gauchissement qui fait que les bons sentiments, pour une fois, n'ont nullement pour résultat de vous dégoûter de l'humanité. C'est que, n'étant pas posés au départ, les bons sentiments sont ici le résultat d'une sorte d'engrenage de la bonté et qu'au demeurant cet engrenage ne va pas sans ratés, puisqu'il nous est montré qu'on ne peut pas toujours faire confiance à ceux qui font profession de croire à l'humanité, alors que par contre... Bref. Aubiguïté ? Ce serait beaucoup dire. Plus simplement, honorable souci de pervertir les poncifs, mené à bien avec une adresse un peu trop concertée parfois, mais qui reste toujours du meilleur aloi.

Pouvait-on souhaiter quelque chose de plus ? Sans doute, mais l'indéniable intérêt de *Pantalaskas* vient de ce qu'il semble instaurer un cycle nouveau dans la production française : celui d'un cinéma qui, sans génie, mais sans bassesse, sans audace, mais sans faiblesse, s'empare du meilleur de la tradition pour créer des œuvres franches et simples où l'on peut prendre sans arrière-pensée un plaisir certain.

En somme la Qualité y est de qualité et le film a la santé de sa sobriété. On peut déplorer qu'il ne soit point de ceux qui saoulent et pourtant on ne saurait bouder une œuvre dont les limitations sont évidentes, mais qui, à l'intérieur de ces limitations, atteint pleinement ses objectifs.

Un petit mot sur *Voyage en Boscavie* que Paviot tenait à voir projeté avec *Pantalaskas*. Il n'est pas — n'est plus — programmé. Censure ? Eh oui ! la pire : celle du public. Celle qui, agissant massivement ces derniers temps, aboutit également à faire retirer de l'affiche *Parfois le dimanche* de Ado Kyrou et *Charlotte et son Jules* de Jean-Luc Godard. « Que voulez-vous, disent les exploitants, gênés, le public protestait... » Alors producteurs bornés et exploitants bornés, je veux bien, mais si l'on mettait un petit peu l'accent, pour changer, sur le troisième borné de l'affaire, auquel on ne pourra tout de même pas trouver éternellement des excuses : le public ? — M. D.

## Un Tarzan prénommé Narcisse

TARZAN'S GREATEST ADVENTURE (LA PLUS GRANDE AVENTURE DE TARZAN), film américain en Technicolor de JOHN GUILLERMIN. *Scénario :* Berne Giler et John Guillermin, d'après une histoire originale de Les Crutchield, basée sur des personnages créés par Edgar Rice Burrough. *Interprétation :* Gordon Scott, Anthony Quayle, Sara Shane, Niall McGinnis, Sean Connery, Al Mulock, Scilla Gabel. *Production :* Sy Weintraub, 1959. *Distribution :* Paramount.

Ce n'est certainement pas la mise en scène de John Guillermin qui me pousse à consacrer un papier à *La Plus grande aventure de Tarzan*. Ce réalisateur anglais apporte avec lui, au beau milieu d'un genre consacré par Hollywood, la manière du cinéma anglais. S'il n'y a rien à redire de sa grammaire, il n'y a non plus rien à en dire. Pas d'audaces, pas de fautes : utilisation du champ-contre-champ, de plans d'ensemble précédant et suivant les plans plus rapprochés, d'un montage classique qui met les points sur les i, de couleurs qui n'apportent aucun appoint. Ainsi la mise en scène est-elle à la fois honnête et barbante.

Le scénario, par contre, n'est pas inintéressant. Certes la plupart d'entre nous, ici, croyons que le sujet n'a aucune valeur en soi. Mais, comme dirait Moullet, l'exception confirme la règle. Et puis, faut-il toujours parler du film que nous voyons ? Je crois qu'il n'est pas tout à fait inutile d'aborder, dans le cas de ce nouveau Tarzan, le film qui n'a pas été tourné. Pourquoi ? Parce que tout simplement le scénario qui sert de point de départ à notre technicolor préfigure ce que pourrait devenir le genre dans un proche avenir. De même que le western évolue vers la « psychologie », de même Tarzan se métamorphose en quelque chose, sinon de plus humain, du moins de plus compréhensible. Le justicier surhumain, vaillant et solitaire de notre enfance a fait son temps. Jusqu'ici, Tarzan, le blanc élevé par un gorille, singeait, si j'ose dire, ses parents perdus : il vivait avec une femme et avait même, en plus de son singe Chita, un vrai gosse. Du moins l'avait-on marié, à la fin du premier parlant de la série, *Tarzan l'homme singe*, que tourna Van Dyke en 1932. Johnny Weissmuler épousait aux dernières images la jolie Maureen O'Sullivan dont le maillot émerveillait nos yeux, puisqu'il nous laissait admirer un corps sans défauts. Mais la pantoufle au coin du feu que suggéraient par la suite des bandes comme *Tarzan's Revenge* (D. Ross Lederman, 1938), *Tarzan's Savage Fury* (Cyril Endfield, 1952) ou *Tarzan And The She-Devil* (Kurt Neumann, 1953) ne seyait guère à ce surhomme, sur lequel s'attendrissait en bon papa le producteur Sol Lesser dont le seul souci était de ramener le personnage d'Edgar Rice Burrough dans les limites du code de moralité d'Hollywood. A nouveau

producteur, nouvelle conception, du moins en Amérique. En passant de la Metro à la Paramount, Tarzan acquiert une nouvelle apparence, et l'habit faisant le moine, une nouvelle personnalité. Ses derniers scénaristes, nourris sans doute par une génération de bandes dessinées supermaniennes, ne biaisent pas sur le chapitre de la solitude. Tarzan demeure seul, dans une chambre perchée sur un arbre géant. Tout au plus, a-t-il pour compagnon un singe, mais bien plus petit que les anciens Chitas. Il n'est ni blanc, ni noir : aussi bien s'enferme-t-il dans sa tour d'ivoire pour dominer son monde. Il n'en descend que pour accomplir sa justice et punir les méchants. Pour le reste, il déteste ses semblables. Il refuse les avances d'une jolie blonde, qui pourtant se met en quatre pour l'aider et en même temps le séduire. Après l'avoir renvoyée dans son monde, il tue le « vilain », et, son œuvre accomplie, s'asperge d'eau au bord d'un petit lac. Mais, en se penchant sur cette surface sans rides, il aperçoit sa propre image et... l'admire. O mythologie ! Quelle admirable explication du surhomme! Autre nouveauté : le portrait du criminel se trouve ici esquissé; il ne recherche le lucre qu'en apparence ; la volonté du crime le possède : il tue par nécessité, pour s'affirmer; la seule existence d'un justicier est une insulte pour lui. Tarzan de même le poursuit pour une raison personnelle : le criminel l'a défié. Le combat de ces deux Narcisses est pour le moins curieux.

Autre nouveauté : le mythe de Tarzan qui n'existait jusqu'ici que chez les spectateurs traverse l'écran, par un mouvement en retour, et imprègne les personnages. Pour eux aussi, Tarzan est un mythe : la façon dont en parlent les aventuriers dans leur bateau, tout au long de leur voyage, la manière dont ils cherchent à déceler sa présence invisible est significative. La jeune aviatrice blonde n'est venue en ce coin perdu que pour voir Tarzan, etc.

Qui dit surhomme, dit plus qu'un homme. Et si les hommes se laissent gagner aux charmes des jolies femmes, à plus forte raison Tarzan doit-il se payer une petite aventure de temps en temps. Mais voilà, Narcisse n'aimait que lui-même. Allez expliquer ça aux amateurs habituels de notre homme-singe, qui ne dédaignaient pas les déshabillés de Maureen O'Sullivan, Dorothy Hart, Joyce Mackenzie ou Yolande Donlan. Aussi les auteurs du nouveau film évitent-ils de montrer les jambes de Sara Shane.

L'insensibilité de Tarzan ne choquera pas son public. Pour ma part, je trouve que ce mouvement pudique donne aux images un côté austère dont un autre que John Guillermin aurait sans doute tiré grand parti. — F. H.

## Mitchum par lui-même

THE WONDERFUL COUNTRY (L'AVENTURIER DU RIO GRANDE), film américain en Eastmancolor de Robert Parrish. *Images :* Floyd Crosby et Andy Philipps. *Interprétation :* Robert Mitchum, July London, Pedro Armendariz. *Production :* R. Mitchum-Artistes Associés, 1959.

Après la bassesse et le laisser-aller du *Dernier Train de Gun-Hill,* il est réconfortant de voir une bande comme celle-ci, touchante à force de bonne volonté, redonner au western un peu de son honnêteté traditionnelle. Parrish et Mitchum n'ont pas bâclé un film destiné uniquement à flatter le snobisme d'une partie des intellectuels et du public, à exploiter les goûts médiocres de ceux qui « aiment le western » et haïssent le cinéma et le reste. Ils ont pris leur travail très au sérieux, et fait en sorte que tout dans leur film, à chaque plan, à chaque instant, signifie quelque chose. Cela n'est sans doute pas tellement dû à Parrish, que Domarchi appelle le plus mauvais metteur en scène d'Hollywood (et Sturges, alors ?), mais plutôt aux deux excellents opérateurs que sont Andy Philipps et Floyd Crosby et, surtout, hasard providentiel, à la personnalité et aux exigences de Robert Mitchum. Mitch a produit le film pour lui, il s'est mis au centre de l'histoire, il l'a entièrement pliée à sa personnalité, et il a eu raison : c'est parce qu'il y a beaucoup de gros plans de Mitchum que l'image est aussi constamment chargée de sens. Il n'y a d'ailleurs pas d'histoire à proprement parler (les acteurs heureux n'ont pas d'histoire) : Mitch erre dans un passé, un présent, un avenir seulement entrevus, au milieu d'une géographie mystérieuse et précise. Le monde et la vie n'ont pas de sens, c'est l'existence de Mitchum et tous ses gros plans qui en ont un, et toutes les scènes qui hantent son déroulement. On assiste donc à un rêve, à une sorte d'Odyssée parmi toutes les sortes d'atmosphères morales, à un voyage spirituel au milieu des déserts et des hommes. A chaque instant nous avons l'homme seul, peint par son décor intérieur. Et avec Mitch, l'acteur ne risque pas, par *overacting* ou simple cabotinage, de venir fausser ces données véritables : Mitchum est le seul acteur qui sache être là et rien de plus. Ce film illustre donc une conception singulièrement profonde et originale du rôle de l'acteur. Mitchum l'a réussi parce qu'il s'est connu lui-même, et parce qu'il s'est réussi lui-même. Décidément il y aurait de grands films à faire avec Mitch. — J.-L. L.

---

Ces notes ont été rédigées par MICHEL DELAHAYE, FEREYDOUN HOVEYDA et JEAN-LOUIS LAUGIER.

# FILMS SORTIS A PARIS DU 13 JANVIER AU 10 FÉVRIER 1960

## 10 FILMS FRANÇAIS

*Le Bossu,* film en Dyaliscope et en Eastmancolor d'André Hunebelle, avec Jean Marais, Bourvil, Sabina Selman, Paul Cambo, François Chaumette, Paulette Dubost. — Ni plus ni moins mauvais que *Fantan la Tulipe.*

*Business,* film de Maurice Boutel, avec Colette Renard, Marcel Charvey, Pierre Doris, Pauline Carton, Fernand Sardou. — Dans les nouveaux studios de Lille, Boutel — auteur complet — veut faire son Couzinet et y réussit.

*Les Canailles,* film de Maurice Labro, avec Marina Vlady, Robert Hossein, Philippe Clay, Scilla Gabel, Claire Maurier, Alexandre Rignault, Arnoldo Foa. — Mise en film robot d'un Hadley Chase de série.

*L'Eau à la bouche.* — Voir critique de Louis Marcorelles, dans ce numéro page 54.

*Katia,* film en Eastmancolor de Robert Siodmak, avec Curd Jurgens, Romy Schneider, Pierre Blanchar, Monique Mélinand, Gabrielle Dorziat, Michel Bouquet. — On ne peut reprocher à Siodmak d'avoir engagé pour cette entreprise Curd Jurgens et Romy Schneider, spécialistes du *remake.*

*Les Loups dans la bergerie,* film d'Hervé Bromberger, avec Jean Babilée, Jean-Marc Bory, Pascal Roberts, Françoise Dorléac, Pierre Mondy, Jean-François Poron. — Laborieuse copie du cinéma américain le plus démodé (*Anges aux figures sales, La Maison des otages,* etc.).

*La Main chaude,* film de Gérard Oury, avec Jacques Charrier, Macha Meril, Paulette Dubost, Alfred Adam, Alfred de Turris, Franca Bettoja, Nina Franchetti. — Les médiocres, vus avec trop de complaisance, dans un style très « ancienne vague », malgré quelques apparences et une ambition évidente.

*Marie des Iles,* film en Eastmancolor de Georges Combret, avec Belinda Lee, Alain Saury, Folco Lulli, Magali Noël, Jacques Castelot, Dario Moreno, Noël Roquevert. — Film de deux sous, tiré d'un roman de quatre sous.

*La Nuit des Suspectes,* film de Victor Merenda, avec Geneviève Kervine, Elina Labourdette, Christine Carrère, Yves Massard, Béatrice Arnac, Yva Bella, Colette Régis. — Film riche en maladresses, nourri de sottises, regorgeant de comique involontaire, constellé de platitudes.

*Pantalaskas.* — Voir note de Michel Delahaye, dans ce numéro page 58.

## 13 FILMS AMERICAINS

*The Angry Hills* (*Trahison à Athènes*). — Voir critique de Jean-Louis Laugier dans ce numéro page 56.

*The Best of Everything* (*Rien n'est trop beau*), film en Cinémascope et en De Luxe de Jean Negulesco, avec Hope Lange, Stephen Boyd, Suzy Parker, Martha Hyer, Diane Baker, Brian Aherne, Robert Evans, Louis Jourdan, Joan Crawford. — Les « bonnes femmes » new-yorkaises que dépeint Negulesco ont, sans doute, une certaine vérité. Les interprètes sont sans reproche, mais notre metteur en scène-sociologue confond, à son habitude, cinéma et mélodrame.

*Come Back Africa* (*Reviens Afrique*). — Voir critique de Fred Carson, dans ce numéro page 51.

*The Devil's Disciple* (*Au fil de l'épée*), film de Guy Hamilton, avec Burt Lancaster, Kirk Douglas, Laurence Olivier, Janette Scott, Eva Le Galienne. — Tiré d'une pièce de Shaw sur la « pacification » de la colonie américaine par l'armée anglaise, en 1777. La première moitié est d'un rare ennui, la seconde s'anime un peu.

*Greens Mansions* (*Vertes demeures*), film en Cinémascope et en Metrocolor de Mel Ferrer, avec Audrey Hepburn, Anthony Perkins, Lee J. Cobb, Sessue Hayakawa. — Le plus mauvais symbolisme de notre début de siècle a trouvé refuge dans la jungle amazonienne.

*I Accuse* (*L'Affaire Dreyfus*), film en Cinémascope de José Ferrer, avec José Ferrer, Anton Walbrook, Viveca Lindfors, Leo Genn. — Cinéma de patronage. La vérité historique semble respectée, mais, pour la mise en scène, les deux Ferrer se valent.

*Last Train from Gun Hill* (*Le Dernier train de Gun Hill*), film en Vistavision et en Technicolor de John Sturges, avec Kirk Douglas, Anthony Quinn, Carolyn Jones, Earl Holliman. — Le type même du bon western, pour les gogos. Quoi qu'en disent certains, l'honnête Sturges est très pauvre d'idées et la présence de Kirk Douglas accuse le pathos du thème. Un bon point pour Carolyn Jones.

*Monster on The Campos* (*Le Monstre des abîmes*), film de Jack Arnold, avec Arthur Franz, Joanna Moore. — Histoire d'un coelacanthe qui ramène ceux qui s'y piquent aux origines de leur espèce. Cet amusant point de départ nous donne droit au plus mauvais film de Science-Fiction jamais tourné.

*The Nun's Story* (*Au risque de se perdre*), film en Technicolor de Fred Zinnemann, avec Audrey Hepburn, Peter Finch, Dean Jagger, Mildred Dunnock. — Film de bon artisan sur un sujet réservé, en principe, aux inspirés.

*Odds Against to Morrow* (*Le Coup de l'escalier*), film de Robert Wise, avec Harry Belafonte, Robert Ryan, Shelley Winters, Ed. Begley, Gloria Grahame. — Film policier à prétentions antiracistes. Il ne mérite pas le bon accueil que lui ont fait la plupart de nos confrères. C'est un tissu d'effets forcés, d'une rare gratuité. Très intéressante photo de New York et de sa province.

*Tarzan Greatest Adventure* (*La Plus grande aventure de Tarzan*). — Voir note de Fereydoun Hoveyda, dans ce numéro page 59.

*The Wonderful Country* (*L'Aventurier du Rio Grande*). — Voir note de Jean-Louis Laugier, dans ce numéro page 60.

*Yellowstone Kelly* (*Le Géant du grand Nord*), film en Technicolor, de Gordon Douglas, avec Clint Walker, Edward Byrnes, John Russell, Andra Martin. — Un trappeur coincé entre les Peaux Rouges et l'armée fédérale s'éprend d'une squaw. Western pour collectionneurs.

## 3 FILMS ANGLAIS

*Long Distance* (*Larry, agent secret*), film de Alvin Rakoff, avec Eddie Constantine, Dawn Addams, Nadine Tallier. — La pauvreté de cette histoire de récupérage, derrière le rideau de fer, de bijoux fabuleux n'a d'égal que son ridicule. A éviter à tout prix.

*The Mouse That Roared* (*La Souris qui rugissait*), film en Technicolor de Jack Arnold, avec Peter Sellers, Jean Seberg, David Kossoff, William Hartnell. — Le Fenwick, petit duché imaginaire, guerroie contre les Etats-Unis qu'il vaincra. Du travail de chansonnier.

*Sapphire* (*Operation Scotland Yard*), film en Eastmancolor de Basil Dearden, avec Migel Patrick, Yvonne Mitchell, Michael Craig, Paul Massie. — Film surfait. Malgré tout, un certain intérêt documentaire sur la situation des Noirs à Londres.

## 2 FILMS ALLEMANDS

*Küsse die töten* (*Le Baiser qui tue*), film de Peter Jacob, avec Heliane Bei, Susanne Kraetsch, Chris van Loosen, Heinz Schorlemmer. — L'Allemagne n'a-t-elle rien d'autre à nous offrir que ces pseudo-enseignements sur des matières où la vie parisienne est certainement meilleur maître ?

*Worüber man nicht spricht* (*Les Fausses hontes*), film de Wolfgang Glück, avec Antje Geerk, Hans Söhner, Karin Dor, Friedrich Domino. — Voir notice précédente.

## 1 FILM ITALIEN

*La Flèche noire de Robin des bois*, film en Eastmancolor de Carlo Campogalliani, avec Lex Baker, Rossana Rory, Massimo Serato, Anna Maria Ferrero.

# LES CAHIERS DU CINÉMA

ont publié dans leurs précédents numéros :

## ENTRETIENS

# NOTRE TABLE DES MATIÈRES

**Du N° 51 au N° 100**

paraîtra au mois d'avril 1960. Elle sera en vente à nos bureaux et chez les libraires spécialisés au prix de 3 NF.

*

*Nous avons encore en stock quelques Tables des Matières du numéro 1 au numéro 50. Nous pouvons les céder, en même temps que la nouvelle Table, pour le prix global de 5 NF*

# CAHIERS DU CINÉMA

*Revue mensuelle de cinéma*

Rédacteurs en Chef : JACQUES DONIOL-VALCROZE et ERIC ROHMER


●



●

Prix du numéro : 3 NF (Etranger · 3,50 NF)

| Abonnement 6 numéros : | | Abonnement 12 numéros : | |
|---|---|---|---|
| **France, Union Française** .... | **17 NF** | **France, Union Française** .... | **33 NF** |
| **Etranger** ................ | **20 NF** | **Etranger** ................ | **38 NF** |

**Etudiants et Ciné-Club : 28 NF (France) et 32 NF (Etranger).**

●

Adresser lettres, chèques ou mandats aux **CAHIERS DU CINEMA,**
**146, Champs-Elysées, PARIS-8e (ELY. 05-38)**
Chèques postaux : 7890-76 PARIS

●

Les articles n'engagent que leurs auteurs. Les manuscrits ne sont pas rendus.

# NOS RELIURES



**Nous rappelons que notre système de reliure est souple, résistant, d'un maniement facile et que nous le proposons à nos lecteurs au même tarif que l'ancien modèle.**

**Cette reliure à couverture jaune et noire, dos noir titré CAHIERS DU CINEMA en lettres or, prévue pour contenir 12 numéros, s'utilise avec la plus grande facilité.**

**PRIX DE VENTE : A nos bureaux : 5 N.F. Envoi recommandé : 6,50 N.F. Les commandes sont reçues : 146, Champs-Elysées, PARIS (8e) — C.C.P. 7890-76, PARIS.**


Le Gérant : Jacques Doniol-Valcroze
Imprimerie Centrale du Croissant, Paris — Dépôt légal 1er trimestre 1960

CAHIERS DU CINEMA, PRIX DU NUMERO : 3 NF